

PANORAMA DA OBRA FÍLMICA DE TENNESSEE WILLIAMS EM HOLLYWOOD NA DÉCADA DE 1950: O CÓDIGO HAYS, O MAINSTREAM E A RUPTURA CULTURAL

A SURVEY OF TENNESSEE WILLIAMS'S FILMS IN THE 1950S HOLLYWOOD: HAYS CODE, MAINSTREAM, AND THE CULTURAL BREAK

Luis Marcio Arnaut de Toledo (ECA-USP)¹

Resumo: O foco central deste artigo é a análise da transição da dramaturgia de Tennessee Williams para o cinema hollywoodiano nos anos 1950. Investiga como as obras teatrais, que abordavam pautas tabu, foram adaptadas para o cinema sem perder seu impacto crítico e psicossocial. Ao examinar como Hollywood lidou com esses temas, especialmente sob a censura do Código *Hays*, entende-se as estratégias de suavização e as implicações culturais dessas adaptações. O estudo explora as concessões feitas e os recursos visuais e narrativos usados pelos diretores para contornar a censura, revelando as contradições da sociedade e como esses filmes pavimentaram o caminho para maior liberdade artística nos anos seguintes. Desta forma, identifica a contribuição e o impacto desses trabalhos para a Hollywood naquele momento histórico.

Palavras-chave: cinema estadunidense; adaptação cinematográfica; filme estadunidense.

Abstract: The central focus of this article is the analysis of the transition of Tennessee Williams' plays to Hollywood cinema in the 1950s. It investigates how Williams' theatrical works, which addressed taboo subjects, were adapted for film without losing their critical and psychosocial impact. By examining how Hollywood dealt with these themes, particularly under the censorship of the Hays Code, the article reveals the strategies of softening and the cultural implications of these adaptations. The study explores the compromises made and the visual and narrative techniques used by directors to circumvent censorship, highlighting the contradictions of society and how these films paved the way for greater artistic freedom in the following years. In this way, it identifies the contribution and impact of these works on Hollywood at that historical moment.

Keywords: american cinema; film adaptation; american film.

Introdução

A década de 1950 marcou a transposição da obra teatral de Tennessee Williams [1911-1983] para o cinema *hollywoodiano*, criando um embate entre a necessidade moral de preservar os valores tradicionais da sociedade e a mudança estética em um momento decisivo na indústria cinematográfica da época. Essa reordenação, no entanto, ocorreu sob a vigilância do Código de Produção *Hays*, o qual exigiu um ajuste significativo dos textos originais, desestabilizando, assim, a fidelidade artística e a conformidade às normas de censura.

Ao estrear na Broadway, em 1945, com *The Glass Menagerie* [*O zoológico de vidro*], Williams tornou-se admirado tanto pelo público quanto pela crítica. E, a partir de 1950, suas peças foram

¹ Doutor em Artes pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo [ECA-USP], com estágio pós-doutoral concluído no Departamento de Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas [IA-UNICAMP]. Pesquisador independente, ligado à USP. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9301-2339>. Email: sp.vi@hotmail.com

adaptadas para o cinema, aproveitando a sequência primorosa de encenações de sucesso que vieram depois, com *A Streetcar Named Desire* [Um bonde chamado Desejo, 1947], *Summer and Smoke* [O verão e a fumaça,² 1948] e *The Rose Tattoo* [A rosa tatuada, 1950].

Os filmes baseados nas peças de Tennessee Williams ampliaram o [seu] público, tal como era o desejo mais caloroso e íntimo do dramaturgo. Muitas vezes, seus filmes foram exibidos em comunidades que não haviam assistido às produções teatrais de suas obras. É possível que Williams seja mais amplamente conhecido pelos quinze longas-metragens que foram feitos a partir de suas obras, desde *Algemas de cristal* até *Brutalidade desenfreada*³ (Yacowar, 1977, p. 4, tradução nossa).⁴

O recorte central deste artigo constitui-se em uma análise geral a respeito do deslocamento das peças de Tennessee Williams para o cinema hollywoodiano no pós-Segunda Guerra. Tendo isso em vista, a questão que se coloca é: de que maneira as obras teatrais de Williams, que tratavam de temas tabu para a então sociedade estadunidense, foram adaptadas ao cinema, sem perder totalmente o seu impacto crítico e psicossocial? Ao analisar como essa indústria lidou com esses desafios, especialmente no que tange à censura do Código Hays, é possível entender as estratégias de suavização e as implicações culturais dessas adaptações. Nesse sentido, o estudo também se concentra em como os filmes inspirados nas peças, mesmo com tantos impedimentos compositivos de roteiro, contribuíram para uma crítica social contundente e revelaram contradições da sociedade estadunidense; além de serem marcos estáticos inovadores e impactantes no cinema da década de 50.

Duas são as hipóteses que respaldam este trabalho. A primeira diz respeito à manutenção do espírito crítico original *williamsiano* por meio do subtexto, da simbologia, da interpretação e da direção dos atores, haja vista as adaptações cinematográficas das peças de Williams terem perdido alguns aspectos importantes da matéria original das obras teatrais. A segunda concerne à suposição de que o impacto cultural das adaptações para o cinema *mainstream*, sobretudo ao questionarem a sociedade capitalista, a estrutura familiar e os papéis de gênero, tornou-se ponto de partida para a liberalização e contestação do moralismo nos anos seguintes.

O recorte deste artigo retira do cotejo apenas um filme da década de 1950: *Sedução da carne* [*Senso*, 1954, direção Luchino Visconti, baseado no romance homônimo de Camillo Boito, de 1883]⁵, por não se caracterizar como uma adaptação da dramaturgia de Williams, considerando sua colaboração na produção como roteirista dos diálogos. Além disso, foi um trabalho realizado na Europa e não na indústria hollywoodiana, apesar da participação do ator estadunidense Farley Granger.

1 Contextos: o cinema no pós-Segunda Guerra Mundial

Após a Segunda Guerra, os Estados Unidos viviam um período de transformação social marcado pelo crescimento econômico, pela ascensão da classe média e pelo fortalecimento do ideal de família nuclear e do *American Way of Life* [estilo estadunidense de vida baseado no consumismo

² Essa peça é conhecida no Brasil por *O anjo de pedra*, tendo isso acontecido com outras peças também. *Um bonde chamado Desejo* teve seu título alterado para *Uma rua chamada Pecado* e *The Glass Menagerie* para *A margem da vida*.

³ Título no Brasil dos filmes *The Glass Menagerie* [direção Irving Rapper, 1951] e *The Last of the Mobile Hot-shots* [direção Sidney Lumet, 1970]. Esses são o primeiro e o último filme adaptados das peças de Tennessee Williams por Hollywood.

⁴ The films of Williams's plays increased the audience, as this warmest and most intimate for playwrights craved. Often his films played in communities that had not seen stage productions of his works. It may well be that Williams is most widely known for the fifteen feature films that have been made of his works, from *The Glass Menagerie* through *Last of the Mobile Hot-shots*.

⁵ Esse filme faz parte do acervo pessoal do autor, cujo acervo foi gravado de canais de TV paga, tais como TCM, Telecine Cult e o antigo canal Telecine Classic.

e no materialismo]. Ao mesmo tempo, havia uma forte pressão para uma conformidade social e moral com os modelos cristãos, brancos e heteronormativos, refletida na censura e na contenção de abordagens tidas como perigosas para a *formação patriótica* moralista: liberdade sexual, homossexualidade, amor livre, adultério, romances interraciais, violência doméstica e questões progressistas que abarcassem ideais políticos e comportamentais.

Tanto a Broadway quanto Hollywood estavam no centro dessas contradições culturais. A primeira se permitia a uma maior liberdade criativa, ainda que limitada, explorando figurações mais complexas e inovadoras, enquanto Hollywood operava sob o rígido controle do Código de Produção *Hays*, que ditava o que podia ou não ser mostrado nas telas de cinema. Esse código consistia-se num conjunto de diretrizes de censura aplicado à indústria cinematográfica de Hollywood, entre 1934 e 1968. Criado para regular o conteúdo moral dos filmes, proibia a reverência ao crime, limitava a representação de sexo, nudez e orientação sexual desviante da heteronormatividade; ainda, exigia o respeito às religiões cristãs eurocêntricas e controlava o uso de linguagem vulgar. Seu objetivo, então fortemente conservador, era preservar os valores tradicionalistas basilares da sociedade. Todavia, o Código *Hays* começou a perder força nos anos 1950 e acabou sendo substituído, em 1968, pelo sistema de classificação etária da *Motion Pictures Association of America* [Associação Cinematográfica dos Estados Unidos].

Nesse contexto, a obra de Tennessee Williams surge como uma ruptura cultural no cinema hollywoodiano da década de 1950. Sua obra se diferenciava da de outros dramaturgos da época por abordar tópicos controversos com sensibilidade psicológica e lirismo superlativo, que desafiavam a estética corrente, aceita comercialmente, e os costumes daquele momento histórico. O trânsito de suas peças teatrais para o cinema, um meio muito mais controlado e comercial, gerou uma tensão dialética entre a liberdade criativa do teatro e a necessidade de se ajustar às práticas censórias de Hollywood.

Acerca de tais processos de mudanças, Yacowar (1977) aponta que:

A mobilidade da câmera cria outras diferenças entre os meios. (...) A experiência cinematográfica, portanto, tende a ser mais subjetiva. (...) O espectador pode se identificar de maneira mais intensa com a imagem do ator do que com o ator fisicamente presente. (...) O cinema é um meio para as massas. (...) Há ainda mais margem para interpretação individual na filmagem. (...) A adaptação fiel transmitirá o espírito, o significado e a importância da obra original, mesmo que isso signifique tomar certas liberdades em relação à superfície da peça, ao enredo e aos personagens. Uma boa adaptação não é aquela que não faz mudanças, mas sim aquela em que as mudanças servem à intenção e ao propósito da obra original (Yacowar, 1977, p. 6-7, tradução nossa)⁶.

Na Broadway, Williams teve um espaço de maior liberdade artística, por meio da qual pôde explorar abertamente a liberdade sexual, a desconexão social, a crítica ao sistema, a decadência moral e a repressão. As peças que ilustram esse momento revelam personagens que se debatem contra uma sociedade que não comprehendem, bem como suscitam a impossibilidade de elas não conseguirem se adaptar ao *American Way of Life* e ao *sonho americano*, porque se mostram incapazes de se ajustarem às normas sociais rígidas e às condições econômicas do país.

Tennessee Williams também foi inovador ao trazer para o palco os conflitos dos personagens que fugiam do arquétipo heroico tradicional do teatro *mainstream* estadunidense. Ao

⁶ The mobility of the camera makes for other differences between the media. (...) The film experience therefore tends to be more subjective. (...) The viewer can identify more intensely with the image of the actor than with the actor who is physically present. (...) Film is a mass medium. (...) There is even more latitude for individual interpretation in filming. (...) The faithful adaptation will convey the spirit, meaning, and importance of the original work, even if it means taking liberties with the surface of the play, with the plot and characters. Good adaptation is not one that makes no changes, but one in which the changes serve the intention and thrust of the original.

colocar em cena figuras *outsiders*⁷ e contraditórias, ele emplacou a criticidade ao sonho americano, o qual exaltava o sucesso meritocrático material e a conformidade social. Sendo assim, a Broadway ofereceu-lhe um espaço menos restrito para que pudesse se manifestar a força da contestação e a recusa à alienação, ainda que pouco compreendidas ou identificadas.

A transição das obras teatrais de Williams para o cinema envolveu uma negociação contínua a respeito da identidade artística do autor. Suas peças já eram lidas sob a égide de temas controversos, passíveis de serem censuradas, e, no cinema, havia a necessidade premente de suavização ou ocultamento, como visto. Isso resultou em filmes que, embora ainda sejam marcantes na cultura estadunidense e de repercussão internacional, perderam parte do impacto social da matéria dramatúrgica original. Com isso, evidencia-se que os aportes contextuais históricos e políticos, que revelavam as contradições estruturais da sociedade dos Estados Unidos da época, eram negligenciados ou modalizados a ponto de serem desprezados.

2 O Código *Hays*: origens históricas, contradições e resistências

A compreensão das adaptações cinematográficas das peças de Tennessee Williams nos anos 1950 exige uma contextualização mais profunda do sistema de censura vigente em Hollywood, o Código *Hays*. Criado em 1930, mas apenas implementado de forma eficaz a partir de 1934, com a atuação da *Production Code Administration* [PCA, Administração do Código de Produção], foi uma resposta às pressões morais exercidas por setores religiosos e conservadores, notadamente pela Igreja Católica, por meio do grupo *Legion of Decency* [Legião da Decência]. Essa estrutura de cerceamentos começa a vigorar com “A nomeação de Joseph Breen⁸ para liderar a PCA em 1934, [o que] marcou o início de uma era de controle rigoroso e sistematizado sobre o conteúdo dos filmes, sustentado pela autoridade moral, institucional e econômica” (Black, 1994, p. 54, tradução nossa).⁹

Tal regulamentação não se deu por via estatal, mas por um pacto de autorregulamentação entre produtores e distribuidores, articulado inicialmente por Will Hays¹⁰, como forma de evitar a intervenção governamental. No escopo de seus objetivos, o Código previa uma série de interdições temáticas, que deveria ser evitada ou tratada com penalização narrativa. Logo, “A Administração do Código de Produção era, de fato, um tribunal moralista, prescrevendo aos roteiristas um discurso que sustentava a autoridade patriarcal, mantinha a ortodoxia religiosa e afirmava a ideologia nacionalista” (Doherty, 2007, p. 60, tradução nossa).¹¹

Ante a conjuntura socio-histórica do pós-Segunda Guerra Mundial, movimentos sociais, mudanças culturais e conflitos geracionais tangenciam os limites do sistema. A partir disso, “O embate entre os interesses comerciais da bilheteria e os preceitos do Código acabou produzindo fissuras significativas na moralidade encenada por Hollywood, abrindo caminho para a erotização ambígua e para representações mais ousadas da subjetividade” (Lewis, 2002, p. 88, tradução

⁷ Esse termo é utilizado em um contexto crítico sociopolítico. São os indivíduos ou grupos marginalizados, percebidos como diferentes ou menos qualificados pelos estabelecidos. A categorização entre estabelecidos e *outsiders* reflete as dinâmicas de exclusão e de dominação que podem ser percebidas em diferentes esferas, desde a divisão de classes até a marginalização racial, étnica, de gênero ou cultural. Politicamente, os *outsiders* enfrentam barreiras não apenas à ascensão social, mas também ao reconhecimento como membros plenos da comunidade. Historicamente, essas divisões são reforçadas por práticas institucionais e culturais impregnadas de tradição estrutural da sociedade, perpetuando desigualdades e limitando as possibilidades de mobilidade social (Elias; Scotson, 2000).

⁸ Joseph Breen foi o chefe do Escritório de Administração do Código de Produção de Hollywood, mais conhecido como o Escritório Breen, que operava sob a *Motion Picture Producers and Distributors of America*. Esse escritório foi responsável por supervisionar a implementação do Código *Hays*.

⁹ The appointment of Joseph Breen to head the PCA in 1934 marked the beginning of an era of rigorous and systematized control over film content, supported by moral, institutional, and economic authority.

¹⁰ Will Hays foi o político conservador que instituiu o Código *Hays*.

¹¹ The Production Code Administration was, in effect, a moral tribunal, prescribing to screenwriters a discourse that sustained patriarchal authority, upheld religious orthodoxy, and affirmed nationalist ideology.

nossa)¹². Esses deslocamentos indicam um processo gradual de transformação cultural, cujo impacto sobre a produção cinematográfica será examinado ao longo desse trabalho, especialmente no que se refere às adaptações das obras de Tennessee Williams e às tensões moralistas que nelas se manifestam.

A presença de questões como homoerotização, repressão sexual, violência simbólica contra mulheres e disfunção familiar, ainda que veladas, fazia das adaptações filmicas de Williams um campo de batalha ideológico. Nesse sentido, a censura operada pela PCA não anulava a força das obras, mas as redirecionava para novas chaves de leitura, algumas vezes com maior potência subversiva. Assim, os cortes e as alterações exigidos pela censura não eliminavam o erotismo dos filmes, por exemplo, mas o deslocavam para outras formas de expressão cinematográfica (Staiger, 1995, p. 112). Isso incluía o uso de metáforas visuais, iluminação sugestiva, elipses narrativas, enquadramentos ambíguos e trilhas sonoras que insinuam tensões afetivas ou sexuais sem torná-las explícitas. O erotismo, assim, migrou para a estética: o olhar prolongado, o toque evitado e o silêncio carregado de desejo tornam-se recursos simbólicos por meio dos quais o filme comunica aquilo que não pode representar abertamente (Staiger, 1995). A codificação indireta, desse modo, exigia do público uma leitura mais sensível às sutilezas da *mise-en-scène* e ao subtexto, o que ampliava, mesmo sob censura, o alcance da crítica social e o poder evocativo das imagens.

Dentro desse contexto, não se pode desconsiderar o impacto dos relatórios de Alfred Kinsey, especialmente o *Sexual Behavior in the Human Male* [O comportamento sexual do humano masculino, 1948] (Kinsey et al., 1998b) e o *Sexual Behavior in the Human Female* [O comportamento sexual do humano feminino, 1953] (Kinsey et al., 1998a), que expuseram os limites do moralismo vigente e que contribuíram para a erosão simbólica do Código. Publicados pelo Instituto de Pesquisa Sexual da Universidade de Indiana, esses estudos, baseados em milhares de entrevistas anônimas com homens e mulheres de diferentes faixas etárias, classes sociais e orientações, representaram uma das maiores compilações estatísticas sobre comportamento sexual nos Estados Unidos na época.

A principal conclusão a que Kinsey e sua equipe chegaram foi a disparidade radical entre os padrões morais propagados pela cultura dominante e as práticas sexuais reais da população. Revelou-se que, entre pessoas casadas, 50% dos homens e 26% das mulheres haviam tido relações extraconjogais, que experiências homossexuais eram muito mais comuns do que se admitia publicamente e que masturbação e outras formas de prazer sexual não normativo eram práticas disseminadas. Como resultado, o impacto cultural dos relatórios foi devastador para o sistema de censura, pois tornou pública uma realidade que o Código *Hays* tentava sistematicamente invisibilizar. No entanto, para os conservadores o relatório dizia claramente que a existência do Código era simplesmente inevitável e necessária.

“A sociedade não está preparada para admitir que os dados empíricos contradizem seus princípios morais” (Kinsey et al., 1998a, p. 74, tradução nossa),¹³ o que corroborava uma cisão entre normas prescritivas e experiências vividas. Além disso, os estudos abriram caminho para a legitimação de debates sobre sexualidade na mídia, na política e na produção cultural. Ao mesmo tempo, enfraqueceram os fundamentos ideológicos da PCA, que já começava a perder apoio popular e institucional. A contribuição da pesquisa de Kinsey não se restringiu ao campo da sexologia, também se relacionava à liberdade artística e à desnaturalização dos mecanismos de repressão simbólica, vigentes em Hollywood até o final da década de 1960.

¹² The conflict between the interests of the box office and the mandates of the Code produced significant fissures in the morality performed by Hollywood, allowing for more ambiguous erotics and more daring representations of subjectivity.

¹³ Society is not prepared to accept the fact that empirical data contradict its moral principles.

3 Algemas de cristal

R. Barton Palmer e William Robert Bray (2009, p. 37) enquadram a adaptação filmica de *O zoológico de vidro* dentro do gênero conhecido nos Estados Unidos como *woman's picture* [filme feminino] — expressão machista, e até pejorativa, empregada pelos críticos estadunidenses, quase todos homens,¹⁴ para caracterizar filmes centrados nas experiências que seriam conferidas apenas a mulheres tradicionais à sociedade conservadora, comumente retratando questões de sacrifício, de sofrimento emocional e de pressões sociais enfrentadas para o silenciamento/a anulação da figura feminina perante o patriarcalismo (Kuhn, 1994). “E, por fim, elas [as mulheres] são oprimidas dentro da teoria do cinema, por críticos homens que celebram autores como [Douglas] Sirk ou [Alfred] Hitchcock por sua complexidade, ironia ou por, de alguma forma, superarem o material com que já trabalham – muitas vezes o humilde ‘filme feminino’ ou ‘dramalhão’” (Thornham, 2005, p. 9, grifos da autora, tradução nossa).¹⁵ Ademais, o termo em questão [*woman's picture*] é historicamente associado a filmes de Hollywood produzidos entre as décadas 1930 e 1950, os quais eram voltados principalmente para o público feminino. Tais produções tratavam de relacionamentos românticos e dramas familiares (Kuhn, 1994). Entretanto, o padrão é subvertido quando aplicado ao texto dramatúrgico de Tennessee Williams, o que implica desestabilização das convenções tradicionalistas ao ser levado ao cinema.

Vale destacar o que diz o padre católico, pesquisador cinematográfico, Gene D. Phillips:

Irving Rapper, o diretor de *Algemas de cristal*, de 1950, disse que o estúdio via o projeto como uma “obra de prestígio” e aparentemente não se importou quando o filme não foi bem nas bilheterias (mesmo com um final feliz). Para o produtor Charles Feldman, uma das melhores coisas que resultou da adaptação cinematográfica de *O zoológico de vidro* foi que ela trouxe Williams para Hollywood a tempo suficiente para que Feldman comprasse os direitos cinematográficos do segundo sucesso do dramaturgo na Broadway, *Um bonde chamado Desejo*, por \$350.000. Certamente, um filme de uma obra teatral tão renomada poderia ser transformado em um filme igualmente bem-sucedido, desde que as objeções dos censores à história sensacionalista da peça pudessem ser atendidas. Mas atender a essas objeções não seria fácil (Phillips, 1980, p. 64, grifos do autor, tradução nossa).¹⁶

¹⁴ Durante os anos 1930 a 1950, nos Estados Unidos, o jornalismo e a crítica de cinema eram profissões em grande parte dominadas por homens, refletindo de forma contundente as normas de gênero da época. Daí sua classificação sempre pejorativa à figura feminina, tradicional e associada ao papel subserviente e silenciado da mulher na sociedade. Embora houvesse algumas mulheres atuando como críticas e cinema, como Hedda Hopper, elas eram minoria e frequentemente enfrentavam barreiras no acesso a oportunidades e ao reconhecimento dentro da indústria, tendo seu trabalho associado apenas a fofocas da vida pessoal dos artistas e dos bastidores (Whitt, 2008).

¹⁵ And lastly they are oppressed within film theory, by male critics who celebrate auteurs like Sirk or Hitchcock for their complexity or irony or for in some way rising above their material - often the humble ‘woman’s picture’ or ‘weepie’.

¹⁶ Irving Rapper, the director of the 1950 film of *Menagerie*, has said that the studio looked upon the project as a “prestige piece” and apparently did not mind when it did not do well at the box office (even with a happy ending). As far as the producer, Charles Feldman, was concerned, one of the best things that came out of the *Menagerie* screen venture was that it brought Williams to Hollywood long enough for Feldman to purchase the screen rights to the playwright’s second Broadway hit, *A Streetcar Named Desire*, for \$350,000. Surely a film of such a top stage property could be turned into an equally successful movie if the censor’s objections to the play’s sensational story line could be met. But meeting those objections would not be easy.

No Brasil, a versão hollywoodiana passou a ser conhecida como *Algemas de cristal*, que teve direção de Irving Rapper, em 1950, e o elenco constituído por Kirk Douglas, Jane Wyman, Gertrude Lawrence e Arthur Kennedy.¹⁷

Embora a variante hollywoodiana seja centralizada na psicologia do personagem Amanda Wingfield e na dos seus filhos, Laura e Tom, a fórmula tradicional do *woman's picture* é subvertida ao figurar a vulnerabilidade dos personagens perante os rompantes da Grande Depressão e os consequentes problemas sociais, em vez de simplesmente retratar o drama de sacrifício feminino da forma convencional. O foco de Tennessee Williams em personagens femininos que não se enquadram nos padrões hegemônicos do moralismo de então não alude a uma trajetória de redenção ou heroísmo, mas diz respeito, sim, às fissuras do sistema social e à incapacidade das instituições absorverem subjetividades dissidentes.

Amanda Wingfield [Gertrude Lawrence], a matriarca da peça, é central para a análise aqui realizada. Diferentemente das heroínas típicas dos melodramas hollywoodianos da época, ela não é uma figura de martírio e abnegação. Sua insistência em manter um controle rígido sobre a vida doméstica evidencia a internalização dos valores de um sistema patriarcal em crise, no qual a autoridade materna se vê deslegitimada pelo colapso das estruturas econômicas. Ela é uma mulher presa entre dois mundos: o passado aristocrático sulista, que ela romantiza, e o presente árduo, com a economia falida, que ela se recusa a aceitar com determinada veemência. Sua insistência em reviver o passado e em projetar suas esperanças frustradas em Laura [Jane Wyman], sua filha, sugere uma crítica à pressão social imposta às mulheres para se conformarem aos papéis tradicionais de esposa e mãe.

Em contrapartida, Laura é uma versão subvertida da fragilidade feminina. Em um contexto social que valoriza apenas o corpo, o casamento e a realização social para as mulheres, ela está na contramão. Sua deficiência física e seu desajuste às normas sociais de feminilidade a posicionam como *outsider*, o que a faz encarnar uma subjetividade que escapa às exigências de produtividade, sedução e conformidade impostas às mulheres sob o capitalismo tardio. Para além disso, a versão filmica não retrata Laura apenas como uma vítima; sua vulnerabilidade é, de certa forma, uma resistência silenciosa às expectativas que sua mãe e a sociedade lhe impõem. Assim, enquanto Amanda tenta manter os parâmetros da autoridade materna tradicional, Laura investe na construção de um universo paralelo simbólico, em que o valor não está na funcionalidade social, mas sim na contemplação e no refúgio estético. Laura possui uma coleção de animais de vidro em miniatura.

Outra camada importante da análise envolve Tom [Arthur Kennedy], o narrador da peça e o filho de Amanda. Ele desempenha um papel crucial na construção da narrativa e do *woman's picture* subvertido. Sua insatisfação com o confinamento doméstico revela o impasse vivido pela masculinidade proletária diante das estruturas familiares que, sob a justificativa da estabilidade, restringem as possibilidades de fuga, prazer e autodeterminação perante a sociedade capitalista. Isso dá a ver que a insatisfação de Tom com o confinamento doméstico e seu desejo de liberdade figuram o impulso masculino para escapar das responsabilidades institucionais. No entanto, a representação dramatúrgica expressionista de sua homossexualidade é praticamente anulada no filme. Em tal perspectiva, Tom apenas funciona como um contraponto às lutas femininas de Amanda e Laura. Ele se sente preso, tanto pela pressão de sua mãe quanto pela fragilidade de sua irmã, mas sua fuga no final é incompleta: ele só vai embora quando a irmã encontra um pretendente, na peça ele as abandona. A trajetória dele evidencia o esgotamento das soluções narrativas associadas à figura masculina tradicional, que, entre a fuga individual e a permanência forçada, não encontra um horizonte ético ou político para responder à crise familiar.

A tensão entre o masculino e o feminino — Tom figurando a luta pela liberdade e Amanda e Laura os desafios das mulheres *presas* em uma sociedade patriarcal — traz à tona uma

¹⁷ Ver: THE GLASS Menagerie. Direção de Irving Rapper. Produção: 20th Century Fox, 1950. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=B6gGYSt6LUM>. Acesso: 21 out. 2024.

crítica contundente aos papéis de gênero dominantes na época. Ao subverter as expectativas de como esses papéis deveriam ser desempenhados, Tennessee Williams cria uma narrativa que expõe as vulnerabilidades e as falhas do sistema patriarcal, mesmo que essa narrativa esteja enquadrada erroneamente no formato tradicional do *woman's picture*.

Ao contrário de filmes da década anterior, como *Mildred Pierce* [Alma em suplício, no Brasil; dirigido por Michael Curtiz, em 1945, e estrelado por Joan Crawford], ou *Now, Voyager* [A estranha passageira, no Brasil; dirigido por Irving Rapper, em 1942, com Bette Davis],¹⁸ que recompensam suas protagonistas com reconciliação familiar ou amor romântico, *Algemas de cristal* silencia as tensões mais radicais da peça, oferecendo um final conciliador que atenua seu conteúdo subversivo. Ainda assim, as marcas do texto de Williams resistem: a ausência de resolução satisfatória, a permanência do mal-estar social e a representação de figuras femininas deslocadas do ideal normativo desafiam o formato tradicional do *woman's picture*. A paródia usada por Williams, então, pode ser lida como sintoma de um conflito maior: a tentativa de a indústria cinematográfica domesticar o dissenso contido na obra do dramaturgo.

4 Uma rua chamada Pecado

A versão filmica de *Um bonde chamado Desejo*, a peça mais conhecida e aclamada de Williams em todo o mundo, teve direção de Elia Kazan em 1951, com Marlon Brando, Kim Novak e Karl Malden, que constituiu o mesmo elenco da Broadway.¹⁹ Em substituição à Jessica Tandy, atriz aclamadíssima nos palcos, Vivien Leigh foi imortalizada como Blanche nas telas, talvez pelo fato de ter estrelado a produção teatral inglesa, com o aclamado Lawrence Oliver, alguns anos antes. No Brasil, a versão filmica teve o mesmo título da primeira montagem de 1948, que tinha como Blanche a atriz francesa Henriette Morineau.

A peça original desafiava os tabus impostos pelo Código *Hays*, especialmente ao tangenciar a repressão sexual, o estupro e a representação da homossexualidade; com isso, era colocada em confronto direto com as diretrizes da censura hollywoodiana. Ela figurava relações humanas estranguladas pelas questões sociais. Os personagens vivem em um mundo onde o sexo, o poder e a destruição estão interligados. E aí estão elementos da narrativa nos quais o Código *Hays* exigia modificações substanciais para que o filme fosse lançado. Disso advém o conceito *bending the code* [contornando o código], conforme discutem R. Barton Palmer e William Robert Bray (2009, p. 60), ao se referirem às formas criativas que a produção do filme encontrou para driblar as restrições impostas pelo Código. Esse filme de Kazan é um exemplo de como os cineastas da época manipulavam o simbolismo, a sugestão e o subtexto para abordar temas proibidos, sem violar tecnicamente as regras da censura.

A respeito de sua adaptação para as telas, identificam-se as três questões mais importantes relacionadas às restrições impostas pelo Código. A primeira é a representação do estupro, pois a violação sexual de Blanche por Stanley [Marlon Brando] é polêmica, um ato que simboliza a completa destruição do personagem feminino e sua perda de identidade. No filme, embora a cena não seja mostrada de maneira explícita, a tensão sexual entre os personagens é insinuada ao longo da narrativa. O uso de iluminação dramática, movimentos de câmera e a interpretação realista intensa de Brando e Leigh ajudam a criar uma atmosfera de ameaça e violência. Kazan e sua equipe conseguiram figurar a brutalidade do ato sem o mostrar diretamente, o que se tornou uma forma de preservar a integridade da narrativa sem desafiar frontalmente a censura [Figura 1].

¹⁸ Esses filmes fazem parte do acervo pessoal do autor, gravados de canais de TV paga, tais como TCM, Telecine Cult e Telecine Classic.

¹⁹ UMA RUA chamada Pecado. Direção de Elia Kazan. Produção: Warner Bros. Manaus: Warner Bros., 1951. 2 DVD's.

Figura 1 - Marlon Brando [Stanley] imobilizando Vivien Leigh [Blanche] momentos antes da cena suprimida do estupro, frame do filme *Uma rua chamada Pecado*



Fonte: Bray (2013).

O impacto dos elementos visuais e auditivos em produções cinematográficas e teatrais não pode ser subestimado. No filme de Kazan, por exemplo, o *design* claustrofóbico do cenário do apartamento dos Kowalski amplifica a sensação de aprisionamento e a crescente tensão entre as personagens. O uso da música e dos efeitos sonoros, como os tons inquietantes da *Varsouviana*, intensificam o impacto emocional das cenas principais, fornecendo uma ponte sensorial para o mundo interior de Blanche (Hestand, 2004, tradução nossa)²⁰.

O segundo ponto é a homossexualidade do ex-marido de Blanche, Allan Grey, dado que, ao descobrir, ela reage de forma devastadora. Revela-se, assim, a figuração do colapso de uma subjetividade oprimida por normas sexuais e morais que excluem experiências não normativas. No filme, a condição de Grey é apenas sugerida. Para isso, Kazan utiliza diálogos ambíguos, e a interpretação de Vivien Leigh, para transmitir a dor/decepção de Blanche, evitando a necessidade de mencionar explicitamente a vivência homoafetiva de seu ex-marido. Esses expedientes contornam a censura vigente. A supressão funciona tão bem que, para quem não conhece a obra dramatúrgica, dá a entender que o marido seria apenas um homem impotente.

E por fim, a liberdade sexual de Blanche é construída de modo ambíguo entre o texto teatral e sua adaptação cinematográfica. Enquanto a peça sugere abertamente seus relacionamentos com homens jovens como uma forma de resistência à marginalização das mulheres sexualmente autônomas, o filme atenua esses aspectos em razão das restrições morais do Código. Ainda assim, o erotismo sobrevive nos subtextos, nos olhares, nas pausas e na reação masculina. Importa frisar, porém, que a cena com o jovem entregador de jornais, na peça, pode operar como fenômeno subjetivo [alucinação/irrupção do seu mundo psíquico], reforçando o teatro psicológico do período, inclusive pelo uso recorrente da valsa como marcador de tensão, ao passo que, no filme, a sequência é materializada como encontro real e diegético, suprimindo a ambiguidade e deslocando o foco para a dimensão ética e social do assédio.

Já o desfecho do filme, alterado pela censura, introduz uma punição simbólica a Stanley, mas conserva uma ambiguidade expressiva. Embora Stella [Kim Hunter] afirme que não voltará para casa após o estupro de Blanche, o que não ocorre na peça, sua imobilidade e ausência de gesto

²⁰ The impact of visual and auditory cues in film and stage productions cannot be understated. In Kazan's film, for example, the claustrophobic set design of the Kowalski apartment amplifies the sense of entrapment and escalating tension between the characters. The use of music and sound effects, such as the haunting strains of the *Varsouviana*, heighten the emotional impact of key scenes, providing a sensory bridge to Blanche's internal world.

efetivo expõem a permanência da opressão doméstica e da dependência feminina. O final imposto, ao pretender restaurar a *ordem moral*, torna-se comentário involuntário do próprio sistema: a mesma lógica que silencia a subjetividade de Blanche e tenta *corrigir* sua liberdade sexual exige a punição formal do agressor sem modificar as condições materiais que mantêm Stella cativa. Assim, a censura converte-se em síntese irônica das contradições de gênero e classe que a obra desnuda.

Um dos elementos gerais do filme que incomodava tanto o escritório de Breen quanto a Legião da Decência era o fato de ser difícil determinar quem eram os “mocinhos” e os “vilões” no filme. Tornar Stanley mais cruel na cena do estupro e Stella menos “carnal” na cena da reconciliação eram, presumivelmente, ajustes feitos para enfatizar a maldade de Stanley e a bondade de Stella, com o objetivo de estabelecer uma distinção clara entre os personagens vilanescos e os admiráveis, conforme a tradição dos filmes sobre família de Hollywood. No entanto, essa abordagem do filme resulta precisamente no tipo de simplificação dos personagens que Williams havia evitado em sua concepção da peça/roteiro. “Você não está torcendo por alguém,” disse Kazan na época. “Não há herói, nem heroína; as pessoas são apenas pessoas, um pouco de escória, um pouco de ouro,” possuindo personalidades complexas que não são facilmente compreendidas ou julgadas (Phillips, 1980, p. 86, grifos do autor, tradução nossa).²¹

Outro ponto que vale ser destacado é relativo à *performance* de Marlon Brando. Com sua revolucionária interpretação *stanislavskiana*, então uma novidade no cinema dos Estados Unidos, ele revela, na tela, uma nova forma de representação realista da masculinidade, marcada por uma crueza física e emocional que impressionou o público da época. Brando era o homem moderno em sua forma mais primitiva e sexualmente agressiva, o que desafiava as representações convencionais de masculinidade do cinema de então, frequentemente mais polidas e controladas. Com esse trabalho exuberante, Brando foi elevado ao posto de um dos atores mais aclamados, bem pagos e requisitados de Hollywood até a década seguinte.

Williams recorda “as interpretações maravilhosas neste grande filme, apenas levemente prejudicada pelo final típico de Hollywood.” No entanto, o final é mais rico em ironia e inflexão diretorial do que o habitual final *hollywoodiano*. Em suma, o filme é tão sutil e poderoso quanto a peça. É um registro inestimável de uma produção lendária. Também é um marco no cinema estadunidense. Ele introduziu o Método²² de interpretação ao grande público e contou com a primeira grande trilha sonora de filme baseada no jazz. E, em uma época de entretenimentos familiares simples, *Um bonde chamado Desejo* representou um avanço para o cinema maduro, ao presumir que havia uma audiência para filmes sérios e desafiadores. Seu sucesso abriu caminho para outras explorações no

²¹ One of the overall elements of the film which bothered both the Breen office and the Legion of Decency was the fact that it was difficult to determine who were the “good guys” and the “bad guys” in the movie. Making Stanley seem more cruel in the rape scene and Stella less “carnal” in the Reconciliation scene presumably were adjustments geared to stress the meanness of Stanley and the goodness of Stella in order that a clear distinction between the villainous and the admirable characters could be established in the Hollywood tradition of Family films. But this approach to the movie involves precisely the kind of oversimplification of character which Williams had avoided in his design of the play/film. “You’re not that rooting for someone,” Kazan said at that time. “There is no hero, no heroine; the people are people, some dross, some gold,” possessing the kind of complex personalities that are not easily understood and assessed.

²² Referência ao Sistema de Stanislavski adaptado pelos estadunidenses naquele momento, chamado então de *Método*.

cinema adulto, embora, infelizmente, poucas tenham tido o tato e a sensibilidade deste filme pioneiro (Yacowar, 1977, p. 24, grifos do autor, tradução nossa).²³

5 A rosa tatuada

Enquanto a peça e a versão cinematográfica de *Um bonde chamado Desejo* lidam com o desejo, a violência e a repressão sexual de maneira mais sombria e trágica, *The Rose Tattoo [A rosa tatuada]*, peça de 1950] apresenta uma abordagem mais cômica e leve. O filme, por sua vez, foi dirigido por Daniel Mann em 1955.²⁴

Enfim, é bem verdade que Kazan é meu diretor favorito, mas foi impreciso e injusto, igualmente, sugerir que eu culpei a direção pelo relativo fracasso de *A rosa tatuada*. Daniel Mann fez um trabalho maravilhoso na versão teatral de *A rosa tatuada* e um trabalho ainda mais belo no filme. Gadg²⁵ teria exigido um roteiro mais forte e coeso de mim: Danny estava disposto a arriscar com o roteiro que foi submetido (Palmer; Bray, 2009, p. 118, tradução nossa).²⁶

A rosa tatuada se destaca hegemonicamente como uma das obras de Williams que retrata o desejo feminino e a sexualidade de forma aberta e festiva, algo incomum tanto no teatro quanto no cinema da época. A peça e o filme se desenvolvem em torno de Serafina Delle Rose [cujo personagem deu um Oscar de Melhor Atriz a Anna Magnani, então amiga muito próxima de Williams], uma viúva italiana e apaixonada que, após a morte de seu marido, não quer mais envolvimento emocional ou sexual, até que Alvaro Mangiacavallo [Burt Lancaster] entra em sua vida.

É uma combinação de tragédia e comédia, em que o desejo reprimido é liberado em meio à descoberta do amor. No entanto, a peça lida com pautas problemáticas para o Código *Hays*, como a devoção religiosa acalorada de Serafina, sua obsessão pelo marido falecido e seu [re]despertar sexual. É assim que a repressão da sexualidade feminina impõe pelo luto e pelas normas católicas conservadoras é progressivamente desestabilizada com a chegada de Alvaro, cuja presença é um catalisador de uma ruptura com o ideal feminino de clausura. A narrativa emprega o riso carnavalesco²⁷ como estratégia dramatúrgica para reconfigurar a moralidade dominante e introduzir um desejo politicamente subversivo.

Isso se evidencia, essencialmente, pela tatuagem de uma rosa no peito de Alvaro, uma metáfora da paixão e da sexualidade. Ao se concentrar no simbolismo e nas insinuações, o filme mantém o conteúdo emocional e sexual da peça sem violar o Código *Hays*. O desejo de Serafina,

²³ Williams recalls “the marvelous performances in (this) great movie, only slightly marred by Hollywood endings.” But the ending is richer in irony and in directorial inflection than the usual Hollywood ending. All in all, the film is a subtle and as powerful as the play. It is an invaluable record of a legendary production. It is also something of a landmark in American cinema. It introduced Method acting to the mass audience and it had the first major film score based on jazz. And in an age of simple Family entertainments, *A Streetcar Named Desire* struck a blow for mature film making by assuming that there was an audience for serious, challenging cinema. Its success led to further explorations in adult film, although, so to say, not many had the tact and the sensitivity of this pioneer.

²⁴ A ROSA tatuada. Direção: Daniel Mann. Produção: Paramount Pictures. São Luís: Lume Filmes, 1955. 1 DVD.

²⁵ Apelido do diretor Elia Kazan.

²⁶ Finally, it is quite true that Kazan is my favorite director, but it was inaccurate and unkind, equally both, to suggest that I blamed *Rose Tattoo*'s relative lack of success on its direction. Daniel Mann did a beautiful job on the stage version of *Tattoo* and a still more beautiful job on the film. Gadg would have demanded a stronger, tighter script from me: Danny was willing to take a chance on the script submitted.

²⁷ Conceito central da teoria de Mikhail Bakhtin, refere-se a uma forma de comicidade que suspende hierarquias, normas e valores fixos da cultura oficial. Diferente do riso satírico ou moralizante, o riso carnavalesco é coletivo, ambíguo e regenerador, promovendo a inversão temporária das estruturas de poder e o contato igualitário entre os sujeitos. No contexto dramatúrgico, ele funciona como instrumento crítico, permitindo que a sexualidade e a transgressão revelem novas possibilidades de existência e sociabilidade (Bakhtin, 1987, p. 10-14).

então, é mostrado por intermédio do corpo cômico e desajeitado de Alvaro, o que cria uma atmosfera de humor e de leveza [Figura 2]. Esse tom mais leve do filme também ajudou a suavizar as implicações sexuais para o público e para os censores.

Figura 2 - Anna Magnani e Burt Lancaster em cartaz de divulgação do filme *A rosa tatuada*



Fonte: IMDB (2025).

Outro aspecto importante da produção cinematográfica é a interação entre religião e sexualidade. Serafina é uma devota fervorosa, quase beirando o fanatismo religioso, o que cria conflito quando sua sexualidade reprimida começa a perder as amarras. Na peça, a relação entre fé e desejo é explorada de forma crítica, sugerindo que a obsessão religiosa de Serafina controla seus impulsos sexuais após a morte do marido.

Todavia, no filme, essa tensão está figurada de maneira mais suave, evitando o conflito direto com o moralismo religioso, para não violar o Código. A paixão de Serafina pelo marido morto é transferida para sua devoção religiosa, mas o filme opta por tratar essa obsessão com mais delicadeza e humor, evitando qualquer crítica aberta ao fanatismo. O simbolismo religioso é, então, diluído a favor da comédia e da reconciliação entre desejo e moral, o que permite ao filme não enfrentar resistência direta (Palmer; Bray, 2009, p. 99-122). E a rosa, tanto na tatuagem quanto com a sua menção constante, serve para reconciliar o religioso e o sexual. A rosa, como símbolo de amor e sacrifício na tradição cristã (Roe, 1997), é renascimento sexual e desejo na vida de Serafina.

Não obstante, a comédia é, sem dúvida, a ferramenta mais relevante para suavizar o impacto dos motivos sexuais. É isso que permite ao filme não causar um choque direto no público ou na censura. Essa escolha foi estratégica, pois uma abordagem mais séria poderia ter sido embargada, dada a natureza abertamente sexual da narrativa. Ao integrar a sexualidade de Serafina à estrutura cômica, o filme dilui sua potência disruptiva, apresentando-a de forma aceitável ao olhar patriarcal, sem comprometer os alicerces moralistas daquele pós-Segunda Guerra. Tal estratégia revela uma operação ideológica típica do cinema sob o Código Hays: neutralizar o transgressor por meio da forma.

A interpretação de Magnani também foi essencial para o sucesso desse equilíbrio (Palmer; Bray, 2009, p. 106). Ela humanizou o personagem com vulnerabilidade e humor. Sua *performance*, marcada por gestualidade intensa e articulações cômicas, é uma tentativa de transpor a contenção institucional da sexualidade feminina. Assim, Serafina encarna a resistência simbólica a um sistema que condiciona o corpo da mulher viúva à abnegação e à clausura moral. A atriz ganhou o Oscar de melhor atriz com esse filme.

A dialética central de *A rosa tatuada* envolve a tensão entre o público e o privado, especialmente no que diz respeito à sexualidade e à fé. Serafina, que no início do filme é uma viúva devota e reclusa, encontra-se dividida entre manter a imagem de respeito e de moralidade e a sua

necessidade interna de liberar-se sexualmente. A oscilação de Serafina diante da presença de Alvaro expressa a contradição objetiva entre a normatividade católica, que rege seu papel social, e a emergência de uma subjetividade dissidente, permeada por um desejo que contesta o confinamento simbólico da mulher viúva na década de 1940/50 nos EUA. Desse modo, a adaptação cinematográfica utiliza o humor e o simbolismo para suavizar o aspecto dialético nela presente, mas sem a possibilidade de eliminá-lo.

O desfecho do filme articula, sob a forma conciliatória típica do melodrama cômico, uma tentativa de harmonização entre sexo e fé. No entanto, essa síntese se dá ao preço da despolitização do conflito entre normas moralistas repressoras e pulsões emancipadoras, convertendo a crítica potencial da peça em uma restauração simbólica da ordem patriarcal no filme.

6 Boneca de carne

O filme *Baby Doll* [no Brasil foi lançado com o título *Boneca de carne*], dirigido por Elia Kazan, em 1956,²⁸ foi adaptado das peças em um ato *The Long Stay Cut Short, or, the Unsatisfactory Supper* [*A longa jornada interrompida ou O jantar insatisfatório*, de 1946, inédita no Brasil] e *27 Waggon Full of Cotton* [*27 carros de algodão*, de 1946]. Na década de 1970, o roteiro do filme foi transposto para a versão dramatúrgica com o título *Tiger Tail* [*O rabo do tigre*, 1977, inédita no Brasil].²⁹

O filme constitui uma intervenção crítica no regime de representação hollywoodiano do pós-Segunda Guerra, ao expor os códigos de decência da indústria como instrumentos de regulação ideológica, profundamente vinculados ao moralismo conservador do macartismo. Kazan e Williams desnudam os limites do imaginário burguês em relação à sexualidade feminina e à instabilidade das estruturas patriarcais.

Em entrevista cedida a Mike Wallace [MW], Tennessee Williams [TW] mostra sua postura em relação às contradições dos paradigmas morais e comportamentais quando o filme *Bady Doll* foi duramente atacado por uma personalidade religiosa:

MW: Agora, Tennessee, sobre o ataque feito contra a sua obra, pelo Cardeal Spellman³⁰, em relação ao seu recente filme *Boneca de carne*. Como você se sente em relação a essa crítica?

TW: Bem, eu não gostaria de responder de forma agressiva a um dignitário respeitado de uma grande igreja. Gostaria de dizer o seguinte: ao escrevê-lo, eu não estava consciente de estar escrevendo algo que correspondesse aos termos que ele usou contra a obra. Não acredito que tenha tido qualquer influência nociva sobre o público. Acho que deveria ter sido proibido para adolescentes, para qualquer pessoa com menos de dezesseis anos. Acho que eu poderia perguntar ao Cardeal Spellman como ele se sente sobre a oposição da Igreja ao controle de natalidade, porque eu acredito que nosso principal problema humano agora é a superpopulação e o nascimento de crianças em famílias em condições econômicas que não — que as criam sob circunstâncias que não lhes dão uma

²⁸ BONECA de carne. Direção: Elia Kazan. Produção: Warner Bros. Manaus: Cult Classic, 1956. 1 DVD.

²⁹ Essa peça longa teve estreia em Atlanta, em 1978. *Tiger Tail* é o título de uma comunidade no condado de Dyer, no estado do Tennessee.

³⁰ O Cardeal Francis Spellman foi uma das figuras mais influentes e conservadoras da Igreja Católica nos Estados Unidos no século XX. Nomeado arcebispo de Nova Iorque, em 1939, e posteriormente cardeal, em 1946, tornou-se um símbolo da aliança entre moralismo religioso, poder político e o nascente complexo midiático estadunidense. Durante o pós-Segunda Guerra, atuou como porta-voz da moral católica tradicional e opositor feroz da liberalização dos costumes, o que o levou a condenar filmes, livros e peças que considerava imorais ou ofensivos. Sua crítica a *Boneca de carne* enquadra-se nesse contexto: ele acusou a obra de depravação moral e exigiu que fosse banida, mobilizando campanhas religiosas de boicote (Meek, 2011).

chance justa no mundo (Devlin, 1986, p. 57, tradução nossa, entrevista a Mike Wallace em 1958).³¹

O filme gerou uma enorme controvérsia na época, com recomendação de líderes religiosos para que seus fiéis não o assistissem, o que propiciou um movimento contrário. Isso tudo aconteceu mesmo sem a exibição de cenas explícitas de sexo. A película é centrada no personagem de Baby Doll Meighan [Carroll Baker], uma jovem que vive em um casamento disfuncional com o marido muito mais velho, Archie Lee [Karl Malden]. O enredo se desenvolve em torno de uma promessa que ele fez a ela: o casamento seria consumado somente quando ela completasse 20 anos. A estrutura narrativa gira em torno de uma disputa simbólica e econômica que reconfigura o corpo feminino como campo de batalha patriarcal. A *promessa* de consumo sexual, postergada por um contrato, inscreve-se na lógica proprietária do casamento enquanto instituição reguladora da sexualidade sob o capitalismo.

A premissa do filme, dentro da conjuntura em que veio à luz, juntamente com as nuances sobre poder, desejo e manipulação sexual, era ousada demais para os padrões da época, por isso foi severamente atacado pelo conservadorismo. A Liga Católica para a Decência condenou o filme, e o próprio Código *Hays* foi pressionado a reagir ao seu conteúdo. Mesmo assim, *Boneca de carne* conseguiu ser lançado.

No filme, com o personagem feminino protagonista elevado ao posto de mulher sedutora, o que não existe nas versões teatrais, Baby Doll é uma mulher com corpo disforme e que aparenta pouca higiene, há um debate conceitual entre a sexualidade explícita e a inocência aparente. O Código *Hays* impedia qualquer representação direta de atos sexuais ou de nudez, o que forçou a equipe criativa a trabalhar dentro de um espectro mais sutil de insinuações e simbolismos. Em vez de expor a sexualidade de forma gráfica, o filme usa diálogos sugestivos, operando sobre a interpretação de Baker e arvorando-se de visualidades para transmitir a tensão sexual que define a narrativa [Figura 3]. A atriz tinha 24 anos quando fez o filme, porém aparentava ser a ninfeta que a adaptação filmica requeria.

Figura 3 - Caroll Baker em *Boneca de carne*



Fonte: IMDB (2025a).

³¹ MW: Now then, Tennessee, an attack carne on your writing from Cardinal Spellman in reference to your recent film, Baby Doll. How do you feel about that criticism?

TW: Well, I don't wish to reply aggressively to a beloved dignitary of a great church. I would like to say this, that as I wrote it I was not conscious of writing anything that corresponded to these terms that he's used against it I don't think that it had any corrupting influence on audiences. I think it should have been forbidden to adolescents to anyone under the age of sixteen. I think I might ask Cardinal Spellman how he feels about the opposition of the Church to birth control, because I think our primary human problem now is overpopulation and the production of children by families in economic condition not who bring them up under circumstances that don't give them a fair chance in the world.

A cama, uma das principais alegorias do filme [Figura 3], figura o poder e a dominação sexual. Baby Doll dorme em um berço, o que reforça sua aparente inocência infantil, enquanto os homens que a disputam tentam conquistar o direito de deflorá-la. A estetização da infância como erotismo, articulada à dinâmica de dominação sexual masculina, revela os dispositivos ideológicos de controle sobre os corpos femininos na cultura estadunidense dos anos 1950. Portanto, o berço, os figurinos e os enquadramentos performam a infantilização como ferramenta de despotencialização social, expondo os limites da normatividade patriarcal.

A relação de poder entre Baby Doll, Archie Lee e Silva Vacarro [Eli Wallach] é central para o desenvolvimento da narrativa. Archie, embora oficialmente casado com ela, não a controla, e isso o frustra. Daí a sua impotência tornar-se a metáfora da falência simbólica do homem pequeno-burguês sulista, incapaz de sustentar os imperativos de virilidade e propriedade sobre os quais se estrutura o patriarcado capitalista em crise. E o interesse de Vacarro por Baby Doll não é apenas sexual, mas também estratégico. Ele quer se vingar de Lee por este ter sabotado sua plantação de algodão.

Essa triangulação de poder e de desejo transforma o filme em uma crítica à masculinidade, ao patriarcado e à instituição do casamento, em que os homens veem as mulheres como troféus e objetos de manipulação e/ou de subjugação. O personagem Baby Doll, por sua vez, encarna a contradição entre objeto e sujeito nas relações patriarcas: ao mesmo tempo em que é sexualmente apropriada, ela se vale dos códigos normativos de submissão e pureza para deslocar posições de poder. Tal manipulação deve ser compreendida como resistência adaptativa às estruturas que reduzem a mulher à moeda de troca entre homens.

Sem dúvidas, um dos aspectos mais intrigantes do filme é o tom ambíguo que oscila entre a comédia e a tragédia. *Boneca de carne* adota um tom leve e cômico, o que ajuda a suavizar a carga subversiva de seu conteúdo sexual. No entanto, essa leveza é apenas aparente, pois, sob a superfície, o filme explora questões sombrias sobre o poder masculino e a posição da mulher na nevrágica sociedade sulista dos Estados Unidos.

Ademais, a interpretação de Carroll Baker opera como um dispositivo de tensão entre norma e desvio, expondo a instabilidade da imagem feminina sob o regime de censura e vigilância moral. A articulação entre erotização e infantilização é encenada como forma de denúncia do controle masculino sobre a autonomia corporal e psíquica da mulher no pós-guerra. Em tal contexto, o personagem encarna, de forma dialética, a contradição entre subordinação e agência no interior da ordem patriarcal. Desse modo, o filme desestabiliza a categoria de vítima ao revelar os mecanismos ideológicos que a sustentam, expondo como a sexualidade é ao mesmo tempo instrumento de dominação e de negociação precária em sociedades de controle.

Apesar do surgimento de movimentos contestatórios, como a Geração Beat, e da emergência simbólica do *rebelle sem causa* encabeçada por atores ícones como Marlon Brando e James Dean³², a década de 1950 nos Estados Unidos foi profundamente marcada por um conservadorismo institucional e político, marcadamente por conta da ideologia do *American Way of Life* e do macartismo³³. Essa defesa do *status quo* se manifestava tanto nas estruturas do Estado

³² A imagem do rebelde sem causa se consolidou no imaginário cultural dos anos 1950 por meio de filmes icônicos protagonizados por Marlon Brando [com *The Wild One* (*O selvagem*, 1953, dir. László Benedek)] e James Dean [com os filmes *Rebel Without a Cause* (*Juventude transviada*, 1955, dir. Nicholas Ray) e *East of Eden* (*Vidas amargas*, 1955, dir. Elia Kazan)]. Outro filme de destaque sobre a questão é *The Big Hit* [*Os corruptos*, 1953, dir. Fritz Lang]. Essas obras ajudaram a cristalizar a figura do jovem inconformado e sensível em conflito com os valores morais ultraconservadores e familiares do pós-Segunda Guerra nos EUA. Esses filmes fazem parte do acervo pessoal do autor.

³³ Período de intensa perseguição política nos Estados Unidos entre 1950 e 1954, marcado por investigações arbitrárias, listas negras, comissões parlamentares e campanhas públicas que visavam identificar e punir supostos simpatizantes do que se considerava *comunismo*. A lógica do macartismo articulava um conservadorismo moral profundamente enraizado nos valores da Guerra Fria: defesa da família nuclear, disciplinamento dos costumes, combate ao que se considerava *degeneração cultural*, vigilância de comportamentos considerados sexuais ou politicamente desviantes e reiteração da ideologia do *American Way of Life*. Esse moralismo institucionalizado funcionou como instrumento de

quanto nas práticas culturais e midiáticas, que reforçavam a moral tradicional e a heteronormatividade como pilares da ordem social.

Conforme analisa Elaine Tyler May (2017), o pós-guerra consolidou uma *domestic ideology* [ideologia doméstica ou para domesticar], que vinculava estabilidade política à preservação da família nuclear tradicional [essencialmente branca, heterossexual e cristã] e à repressão de condutas consideradas desviantes. Assim, embora houvesse expressões de inconformismo no campo artístico e literário, o ambiente institucional e social permanecia fortemente disciplinador, moldando a cultura e a censura cinematográfica sob os valores de moralidade e controle sexual.

No entanto, a controvérsia em torno do filme também ampliou a discussão sobre o papel do cinema como um meio de explorar temas sociais complexos. Ao desafiar abertamente o Código *Hays* e provocar uma reação conservadora tão intensa, o filme expôs as falhas e as limitações do sistema de censura de Hollywood. E a controvérsia gerada por *Boneca de carne* se faz ver precursora da decadência do Código *Hays*, que começaria a se enfraquecer na década seguinte, quando os cineastas passaram a reivindicar maior liberdade criativa.

7 Contextos: o melodrama familiar dos anos 1950

O melodrama familiar nos anos 1950 estava amplamente associado a narrativas cinematográficas, em especial, que enfatizavam a família como o núcleo basilar da moral da sociedade estadunidense. Filmes desse gênero frequentemente abordavam a renúncia [materna ou do par romântico], o amor familiar e a luta para manter a unidade institucional da família tradicional em tempos de adversidade. No entanto, também tendia a resolver esses conflitos de maneira emocionalmente exagerada, muitas vezes retornando a uma estrutura patriarcal e normativa na qual as mulheres eram reconciliadas com seus papéis de esposas guardiãs dos valores morais e mães subservientes, e os homens retomavam seu *status* de provedores e líderes morais (Bitney, 2022, p. 327-345).

Tennessee Williams, ao trazer suas peças para o cinema e ao desconstruir o melodrama, deslocou esse conceito tradicional. O ponto central da sua abordagem era o desmantelamento da idealização da família, do *American Way of Life* e a exposição das contradições na sociedade capitalista. Para Williams, a família não era um espaço de reconciliação, mas de repressão, de conflito, de separação e de dor, uma extensão da sociedade tradicionalista. Seus dramas familiares são marcados por personagens emocionalmente fraturados, cujas aspirações e desejos se opõem às expectativas sociais, gerando narrativas de colapso em vez de redenção. O que deixa emergir crítica ao capitalismo e suas ideologias que esfacelam a vida privada.

Nos melodramas familiares clássicos, os personagens femininos assumiam, de modo recorrente, o papel de sustentação da coesão doméstica. Isso pode ser visto em filmes, por exemplo, de Douglas Sirk, tais como: *Imitation of Life* [*Imitação da vida*, 1959] e *All That Heaven Allows* [*Tudo que o céu permite*, 1956].³⁴ No entanto, Williams inverteu tal noção ao apresentar mulheres que estavam à beira do colapso emocional, incapazes de manter os papéis que a sociedade lhes impunha. Personagens como Blanche e Amanda exemplificam essa ruptura.

Nesse sentido, as mulheres *williamsianas* são frequentemente *outsiders*, impossibilitadas de cumprir as funções de esposas ou mães, conforme os ditames sociais tradicionais. No caso de Blanche, sua internação em sanatório não é apenas um reflexo de seus próprios fracassos pessoais, mas sobretudo uma crítica à forma como a sociedade marginaliza as mulheres que não conseguem se adaptar ao modelo tradicional de feminilidade e guardiã moral. Blanche, então incapaz de se conformar ao papel de esposa, encontra-se *presa* em um círculo de vergonha, isolamento e deslocamento do *sonho americano*. Por sua vez, Amanda tenta desesperadamente manter o controle

coerção social, produzindo medo, autocensura e conformidade, especialmente no cinema, no teatro, na imprensa e nos setores da cultura vinculados à indústria do entretenimento (Schrecker, 1998).

³⁴ Filmes pertencentes ao acervo do autor.

de sua vida e a de seus filhos, mas sua incapacidade de aceitar a realidade, assim como a fragilidade de sua filha Laura, subverte a ideia de que as mães são o centro emocional estável da família. Em vez disso, a figura materna em Williams é, muitas vezes, uma fonte de pressão, repressão e perda de vínculos.

Essa contextualização se fez necessária tanto para fechar as análises anteriores quanto para afunilar o contexto crítico do próximo filme a ser cotejado.

8 Gata em teto de zinco quente

A pesquisadora Ellen Seiter (2012) caracteriza o filme *Gata em teto de zinco quente* [*Cat in a Hot Tin Roof*], dirigido por Richard Brooks, adaptado da famosa peça homônima de Tennessee Williams como um melodrama familiar, reproduzindo a leitura hegemônica a partir da década de 1940, na qual a peça é enquadrada nos limitados conceitos de realismo psicológico e biografismo. Todavia, é possível formular uma interpretação distinta dessa obra cinematográfica.

A peça *Cat on a Hot Tin Roof* [*Gata em telhado de zinco quente*, 1955], ao contrário do que afirma a pesquisadora, por si só já é uma ruptura com o melodrama familiar. Ela foi adaptada para o cinema em 1958.³⁵ O filme retrata a crise de Brick como expressão do desmoronamento do modelo patriarcal tradicional, em que os vínculos familiares são instrumentalizados para garantir a continuidade da propriedade, do nome e da autoridade masculina. A impossibilidade de Brick corresponder às expectativas da masculinidade hegemônica também revela as contradições de um sistema que subordina o desejo à lógica da sucessão econômica e da moral conservadora do pós-Segunda Guerra.

Com a negativa de diversos atores famosos da época, entre eles Elvis Presley e Clift Richardson, o protagonista masculino ficou com James Dean, um ator corajoso, que encarava personagens desafiadores naquele momento em que um personagem como Brick, em pleno macartismo, poderia significar a ruína do ator. Entretanto, a sua morte prematura levou à substituição por Paul Newman, um ator pouco conhecido nas telas até então. Além do mais, em decorrência da rejeição de Grace Kelly, a protagonista da famosa *gata* coube a Elizabeth Taylor, em um de seus trabalhos de maior destaque no cinema.

Ao explorar os conflitos sexuais dentro da unidade familiar, Williams escancara a hipocrisia das *famílias estadunidenses perfeitas* dos anos 1950, expondo, como já mencionado, as contradições do *American Way of Life*. A sexualidade aqui é uma força destrutiva e perturbadora que revela as rachaduras nas suas fundações. Assim, Williams expõe a família como uma instituição de dominação ideológica, estruturada para naturalizar desigualdades de poder, gênero e sexualidade. Ao revelar como os lares burgueses operam como disputas de herança e prestígio social, o filme desmonta a propaganda do *American Way of Life* e denuncia o papel repressor da família conservadora na manutenção da ordem capitalista.

A obra adaptada do teatro também desafia as concepções tradicionais de masculinidade do melodrama familiar. Personagens masculinos, como Brick Pollitt ou Stanley Kowalski representam uma ruptura com as figuras patriarciais tradicionais.

Brick figura a faléncia de uma masculinidade moldada para manter o controle patrimonial e simbólico da família sulista. O alcoolismo do personagem é um efeito das pressões sistêmicas da sociedade, impõe aos homens o papel de reprodutores da ordem econômica e moral. O silêncio de Brick e sua recusa em desempenhar o papel de herdeiro são atos que revelam o esgotamento de uma lógica social fundada na mendacidade e no privilégio patriarcal. Williams, portanto, explora a vulnerabilidade masculina de forma não tradicional, revelando que os homens também estão presos em estruturas sociais que os reprimem emocional e sexualmente. Personagens semelhantes também podem ser vistos nos filmes *Chá e simpatia* [*Tea and Sympathy*, 1956, de Vincente Minnelli] e *O homem*

³⁵ GATA em teto de zinco quente. Direção de Richard Hooks. Produção: Metro-Goldwin-Mayer. São Paulo: Silver Screen, 1958. 1 DVD.

do terno de flanela cinza [The Man in the Gray Flannel Suit, 1956, de Nunnally Johnson].³⁶ *Gata...[...]* questiona, portanto, os impasses históricos da masculinidade forjada para servir aos interesses da família nuclear teocrata/conservadora e da ordem produtiva capitalista.

Maggie, a gata, figura o apelo à estabilidade burguesa que o sistema patriarcal tenta impor a Brick: ela personifica o desejo de reinscrever o casal na norma conjugal, por meio do matrimônio, da sexualidade reprodutiva e da descendência, os mesmos valores encarnados pelo irmão mais velho e pela cunhada grávida [Jack Carson e Madeline Sherwood]. Na versão cinematográfica, a presença de Elizabeth Taylor intensifica essa tensão, pois sua presença icônica funciona como dispositivo ideológico para neutralizar a suspeita de homossexualidade de Brick. Sua beleza física, moldada pelo *star system* hollywoodiano, não apenas reforça a fetichização da mulher como símbolo sexual, mas também atua como instrumento de censura: a heterossexualidade é reinscrita como destino inevitável, apagando a crise identitária e o silêncio masculino que Williams inscrevera na peça. O desfecho heteronormativo, alteração de roteiro também imposta à dramaturgia, portanto, assume caráter paradoxal: ao tentar restaurar a ordem patriarcal e conservadora, revela, justamente, a instabilidade dessa ordem, evidenciando que a repressão sexual não garante a coesão social. Mas é o sintoma mais visível da decadência moral e ideológica da família sulista.

À medida que o melodrama familiar dos anos 1950 terminava com alguma forma de reconciliação ou de resolução emocional, os dramas familiares de Williams eram marcados por colapsos irreversíveis. A unidade familiar tornou-se um palco onde os conflitos humanos são exacerbados. Com isso, Williams desmascara a idealização da família ao mostrar que suas dinâmicas de poder e de repressão inevitavelmente levam à desintegração emocional.

Certamente ‘franca e direta,’ porém a versão da *Gata* de Brooks, com sua forte ênfase neofreudiana nos poderes curativos da terapia pela fala, pode ser vista como carente da crítica à sociedade burguesa, um elemento tão proeminente no melodrama familiar da época, especialmente nos filmes dirigidos por Douglas Sirk, Nicholas Ray e Vincente Minnelli. Elsaesser³⁷ observa: ‘O melodrama familiar... muitas vezes registra o fracasso do protagonista em agir de forma que possa moldar os eventos e influenciar o ambiente emocional, quanto mais mudar o sufocante meio social. O mundo está fechado, e os personagens são passivos diante dele. O melodrama confere a eles uma identidade negativa através do sofrimento... eles emergem como seres humanos menores por terem se tornado sábios e conformados com os modos do mundo.’ Em contraste, *Gata* não parece acusar algum ‘meio social sufocante,’ uma frase que descreve com precisão a vida na mansão Pollitt apenas no início da narrativa. Brick e Big Daddy ambos anseiam romper o domínio que a mendacidade e a hipocrisia exercem sobre eles, e conseguem, por fim, fazê-lo (Palmer; Bray, 2006, p. 175, grifos dos autores, tradução nossa)³⁸.

³⁶ Esses filmes também fazem parte do acervo do autor.

³⁷ Cf. citado pelos autores: Elsaesser, Thomas. “Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama.” In: Gledhill, Home Is Where the Heart Is, 43–69. p. 55.

³⁸ “Frank and forthright,” certainly, but Brooks’s *Cat*, with its Strong neo-Freudian emphasis on the healing powers of the talking cure, might be seen as lacking the critique of bourgeois society that is such a prominent element of the era’s family melodrama, especially those directed by Douglas Sirk, Nicholas Ray, and Vincente Minnelli. Elsaesser observes: “The family melodrama... more often records the failure of the protagonist to act in a way that could shape the events and influence the emotional environment, let alone change the stifling social milieu. The world is closed, and the characters are acted upon. Melodrama confers on them a negative identity through suffering... they emerge as lesser human beings for having become wise and acquiescent to the ways of the world.” *Cat*, in contrast, does not seem to indict some “stifling social milieu,” a phrase that accurately describes life in the Pollitt mansion only at the beginning of the narrative. Brick and Big Daddy both yearn to break free of the hold that mendacity and hypocrisy have upon them, and manage ultimately to do so.

O personagem Big Mama [Mãezona, em algumas traduções brasileiras, interpretada pela aclamada atriz Judith Anderson] é um exemplo claro da desagregação. Sua devoção cega a Big Daddy [Burl Ives] e a negação da desintegração emocional de sua família exemplificam como as figuras maternas, que deveriam manter a unidade familiar, estão, na verdade, contribuindo para sua ruína. Big Mama é a figuração do investimento ideológico na figura materna como sustentáculo do lar burguês. Sua insistência em preservar os laços familiares revela não uma ilusão emocional, mas a interiorização de uma lógica social que atribui à mulher a tarefa de garantir a estabilidade de um sistema centrado na propriedade, na hierarquia e na negação do desejo.

Os personagens de Tennessee Williams nesse filme não encontram consolo no lar; em vez disso, eles enfrentam conflitos em relação às suas aspirações, à sexualidade e às expectativas sociais. Essa dialética é particularmente visível na forma como Williams aborda os espaços físicos das casas em seus filmes. O lar, que, no melodrama tradicional, é um símbolo de segurança e de estabilidade, é transformado em um espaço opressivo e claustrofóbico. Em *Uma rua chamada Pecado*, o apartamento de Stanley e Stella é um espaço apertado e confinado que reflete as tensões emocionais entre os personagens. Em *Gata em teto de zinco quente*, a casa da família Pollitt é um espaço luxuoso, mas emocionalmente estéril, similar à claustrofobia do filme anterior, onde os segredos e a repressão corroem as relações familiares.

Últimas considerações

A recomposição da obra dramatúrgica de Tennessee Williams para o cinema, no contexto dos anos 1950, revela uma tensão fundamental entre a integridade artística e as exigências comerciais impostas por Hollywood, então gerida pelo Código de Produção *Hays*. Ao permitir a adaptação de seus textos para o cinema, Williams foi obrigado a ter suavizadas as narrativas subversivas a respeito da sexualidade, gênero e sua crítica sociopolítica intrínseca, mas, ainda assim, os filmes conservaram contradições fundamentais entre subjetividade e ordem social, evidenciando os limites ideológicos da normatividade imposta pelo pós-Segunda Guerra.

Embora a censura tenha alterado ou atenuado elementos centrais de suas peças, como os dispositivos de controle da sexualidade e a normalização da violência como instrumento de manutenção das hierarquias de gênero e classe, o cinema permitiu que seus personagens fossem conhecidos por um público mais amplo, o que levou a nível global o questionamento de papéis de gênero tradicionalmente idealizados, especialmente aqueles construídos para as mulheres. No entanto, as mudanças nas obras do autor o deixaram cada vez mais desgostoso e decepcionado com a indústria cinematográfica. Em entrevista concedida a Jim Gaines, tem-se um quadro do inconformismo do dramaturgo: “Ele aprova os filmes que foram feitos a partir de suas peças? Pouquíssimos deles: Eu gosto de *Boneca de carne*, que escrevi. E gosto de *Uma rua chamada Pecado*, que escrevi e que Kazan dirigiu. O resto é obra dos ‘profissionais’ de Hollywood” (Devlin, 1986, p. 217, grifo do autor, tradução nossa, entrevista a Jim Gaines em 1972).³⁹

As adaptações das obras de Williams, tal como *Uma rua chamada Pecado* e *Algemas de cristal*, figuram a desestabilização das funções familiares tradicionalmente atribuídas às mulheres, revelando o esgotamento histórico das idealizações maternas e das esposas no imaginário burguês. A partir disso, vê-se a desintegração e o colapso das identidades de gênero compulsórias na estrutura familiar marcada pela autoridade patriarcal e pela ideologia da domesticidade. Isso possibilitou uma consciência maior sobre essas questões e abriu espaço para filmes mais críticos e atentos a essas interpelações.

Por intermédio das representações de personagens como Blanche DuBois, Amanda Wingfield, Serafina Dalla Rose e Baby Doll, Williams desafiou as noções tradicionais de feminilidade e de masculinidade, oferecendo ao melodrama familiar uma ruptura com a superfície

³⁹ I like *Baby Doll*, which I wrote. And I like *Streetcar*, which I wrote and Kazan directed. The rest are the work of Hollywood ‘pros.’

harmônica do melodrama hollywoodiano, ao representar os antagonismos de classe, de gênero e de desejo presentes na estrutura familiar capitalista. Além disso, suas obras subverteram as expectativas do gênero ao expor a desagregação emocional e a repressão sexual no lugar de soluções sentimentais e reconciliações fáceis.

Sendo assim, o impacto das adaptações cinematográficas da obra de Tennessee Williams na década de 1950 vai além das limitações impostas pela censura. Elas contornaram o Código e desestruturaram o melodrama familiar, sobretudo por trazer à tela personagens que encarnam os impasses históricos da feminilidade e da masculinidade no capitalismo tardio, o que revela o desgaste das normas conservadoras de comportamentos sexuais e familiares. Dessa maneira, mesmo dentro das restrições de Hollywood, as obras de Williams permaneceram como agentes transformadores, cujas narrativas desafiadoras expuseram as rachaduras do moralismo pós-guerra e pavimentaram o caminho para uma maior liberdade artística.

A obra de Tennessee Williams, portanto, é uma figuração crítica da estrutura familiar como unidade de reprodução ideológica e repressão subjetiva. Seus personagens, vale apontar uma vez ainda, especialmente os femininos, são figuras que desmontam o ideal sacrificial da mulher promovido pela moral cristã-burguesa, expondo sua funcionalidade histórica como instrumento de contenção do desejo e da autonomia, questionando os *woman's pictures*. E a introdução dos mecanismos de regulação da sexualidade e o desgaste material da família são dados a ver como estruturas reprodutoras das desigualdades sociais e morais da sociedade estadunidense do pós-Segunda Guerra, que desloca a narrativa redentora, característica do melodrama convencional, para uma crítica da sociedade que estava se erguendo dos abalos desse conflito bélico.

Ao longo da década de 1950, observa-se uma progressiva reconfiguração das adaptações cinematográficas das peças de Tennessee Williams, que acompanha as mudanças culturais e ideológicas do período. As primeiras transposições — *Algemas de cristal* e *Uma rua chamada Pecado* — revelam a tensão entre a experimentação formal e a censura, nas quais o conteúdo crítico é mediado por estratégias simbólicas de disfarce, como a elipse, o silêncio e a sugestão.

A partir de meados da década, entretanto, o controle do Código Hays começa a ceder diante do impacto de debates públicos sobre sexualidade e comportamento, o que permite o surgimento de obras como *A rosa tatuada* e *Boneca de carne*, nas quais o erotismo e a crítica à moral familiar passam a se manifestar de modo mais direto, ainda que sob a aparência de comédia ou melodrama.

Assim, o percurso das adaptações de Williams reflete o deslocamento gradual da censura repressiva para uma estética de ambiguidade, que se torna a marca de uma transição entre o cinema moralista do pós-Segunda Guerra e as rupturas artísticas que caracterizariam a Hollywood dos anos 1960, espargidas pelo que foi chamado de *contracultura*.

Essa [re]volução também traduz o processo de desgaste do modelo patriarcal e da família nuclear como eixos de coesão moral no cinema estadunidense. As primeiras adaptações ainda preservam a retórica da punição e da restauração da ordem, enquanto as últimas evidenciam personagens femininos e masculinos em colapso, como Alvaro Mangiacavallo, Brick Pollit e Big Daddy, Archie Lee e Silva Vaccaro, revelando o esgotamento da ideologia da domesticidade e da masculinidade hegemônica. Em *Gata em teto de zinco quente*, esse esgotamento atinge seu ápice: a repressão sexual, a falência da autoridade paterna e o desmoronamento das aparências sociais já não podem mais ser conciliados pelo melodrama tradicional.

Desse modo, a filmografia da obra teatral de Tennessee Williams constitui uma linha evolutiva que, partindo da domesticação dos conflitos sociais, culmina na sua exposição explícita, antecipando a dissolução definitiva do Código *Hays* e a emergência de um cinema estadunidense mais crítico e psicossocial nas décadas seguintes.

Referências

- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento:** o contexto de François Rabelais. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1987.
- BLACK, Gregory D. **The Catholic crusade against the movies, 1940–1975.** Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- BRAY, William Robert. Elia Kazan's A Streetcar Named Desire. In: BRAY, William Robert; PALMER, Richard Barton (eds.). **Modern American Drama on Screen.** Cambridge: Cambridge University Press, 2013. Disponível em: <https://www.cambridge.org/core/books/modern-american-drama-on-screen/elias-kazans-a-streetcar-named-desire/B62241E78C3761A7A76A776776C6015F>. Acesso em: 14 out. 2025.
- BITNEY, Joseph. Rethinking the Family Melodrama: Thomas Elsaesser, Mildred Pierce and the Business of Family. **Screen**, Volume 63, Issue 3, p. 327–345, Autumn 2022. Disponível em: <https://academic.oup.com/screen/article/63/3/327/6710447>. Acesso em: 5 nov. 2024.
- DEVLIN, Albert James. (Ed.). **Conversations with Tennessee Williams.** Jackson: University Press of Mississippi, 1986
- DOHERTY, Thomas. **Hollywood's Censor:** Joseph I. Breen and the Production Code Administration. New York: Columbia University Press, 2007.
- ELIAS, Norberto; SCOTSON, John Lloyd. **Os estabelecidos e os outsiders:** Sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade. São Paulo: Zahar, 2000.
- HESTAND, Rob. The Dramatic Intensity of Tennessee Williams Adaptations: 'A Streetcar Named Desire'. **A.I. in Screen Trade**, Mar 27, 2024. Disponível em: <https://aiinscreentrade.com/2024/03/27/the-dramatic-intensity-of-tennessee-williams-adaptations-a-streetcar-named-desire/>. Acesso: 17 jun. 2025.
- IMDB. Boneca de carne. Frame: 4. Disponível em: https://www.imdb.com/pt/title/tt0048973/mediaviewer/rm3733657601/?reasonForLanguagePrompt=browser_header_mismatch. Acesso: 14 out. 2025a.
- IMDB. A rosa tatuada. Cartaz 82. Disponível em: https://www.imdb.com/pt/title/tt0048563/mediaviewer/rm2661538817/?reasonForLanguagePrompt=browser_header_mismatch. Acesso: 14 out. 2025b.
- KINSEY, Alfred Charles; POMEROY, Wardell Baxter.; MARTIN, Clyde Eugene; GEBHARD, Paul Henry. **Sexual behavior in the human female.** Philadelphia: W. B. Saunders, 1998a.
- KINSEY, Alfred Charles.; POMEROY, Wardell Baxter; MARTIN, Clyde Eugene. **Sexual behavior in the human male.** Philadelphia: W. B. Saunders, 1998b.
- KUHN, Annette. **Women's Pictures:** Feminism and Cinema. London: Verso, 1994.
- LEWIS, Jon. **Hollywood v. Hard Core:** How the Struggle Over Censorship Saved the Modern Film Industry. New York: New York University Press, 2002.

MAY, Elaine Tyler. **Homeward Bound: American Families in the Cold War Era.** London: Macat International Ltd, 2017.

MEEK, Michele. Marriage, Adultery, and Desire: A Subversive Subtext in *Baby Doll*. **Tennessee Williams Annual Review**, Number 12, 2011. Disponível em: <https://www.tennesseewilliamsstudies.org/journal/work.php?ID=109>. Acesso: 15 out. 2025.

PALMER, Richard Barton; BRAY, William Robert. **Hollywood's Tennessee - The Williams Films and Postwar America.** Austin: University of Texas Press, 2009.

PHILLIPS, Gene Dennis. **The Cinema of Tennessee Williams: An Overview of the Screen Adaptations.** London: Art Alliance Press, 1980.

ROE, Anthony. The Romance of the Rose. **White Dragon.** 1997. Disponível em: https://www.whitedragon.org.uk/articles/rose.htm?utm_source=chatgpt.com. Acesso em: 14 out. 2025.

SCHRECKER, Ellen. **Many Are the Crimes:** McCarthyism in America. Princeton: Princeton University Press, 1998.

SEITER, Ellen. Men, sex and money in recent family melodramas. **Journal of the University Film and Video Association**, v. 35, n. 1, p. 17, 1983; Claire Perkins, American Smart Cinema. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2012.

STAIGER, Janet. **Bad Women:** Regulating Sexuality in Early American Cinema. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1995.

THORNHAM, Sue. **Introduction.** Feminist Film Theory - A Reader. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2005.

YACOWAR, Maurice. **Tennessee Williams and Film.** New York: Ungar Film Library, 1977.

WHITT, Jan. **Women in American Journalism:** A New History. Urbana: University of Illinois Press, 2008.

Submetido em 17/06/2025

Aceito em 27/11/2025