UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO

AUGUSTO CEZAR ALVES DOS SANTOS

Um Bode de Sucesso do Palco para a Tela:
Análise da Transposição da Peça *Um Bode Chamado Desejo* para Filme

Versão Corrigida

São Paulo
2020

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO

AUGUSTO CEZAR ALVES DOS SANTOS

Um Bonde de Sucesso do Palco para a Tela:
Análise da Transposição da Peça *Um Bonde Chamado Desejo* para Filme

Versão Corrigida

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

Orientador: Prof. Dr. John Milton

São Paulo

2020

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

S231b Santos, Augusto Cezar Alves dos
Um bonde de sucesso do palco para a tela: análise da transposição da peça Um Bonde Chamado Desejo para filme / Augusto Cezar Alves dos Santos ; orientador John Milton. - São Paulo, 2020.
128 f.

Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Modernas. Área de concentração: Estudos da Tradução.

1. Adaptação (teatro). 2. Dramaturgia. 3. Tradução. 4. Cinema. 5. Teatro. I. Milton, John, orient. II. Título.

Nome: DOS SANTOS, Augusto Cezar Alves

Título: Um Bonde de Sucesso do Palco para a Tela: Análise da Transposição da Peça Um Bonde Chamado Desejo para Filme

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Ciência e Concordância do (a) orientador (a)

Nome do (a) aluno (a): Augusto Cezar Alves dos Santos

Data da defesa: 28 /08 /2020

Nome do Prof. (a) orientador (a): John Milton

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 21 /10 /2020

(Assinatura do (a) orientador (a))

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

Aprovado em:

Banca Examinadora:

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

AGRADECIMENTOS

Agradeço imensamente ao meu orientador Prof. John Milton pela condução tranquila, precisa e extremamente enriquecedora durante essa jornada de investigação.

Serei eternamente grato às professoras Marly Tooge e Sílvia Cobelo pela generosidade em dar sugestões e dicas inestimáveis e pela paciência para escutar questionamentos sobre o difícil caminho das pedras acadêmico dos quais tanto dependi.

Agradeço também minha amiga atriz, tradutora e mestre Gisele Freire pelo incentivo para começar esta pesquisa, assim como minhas queridas companheiras de luta de pesquisa Ana Lúcia Kfoury e Deborah Scavone pelas longas conversas sobre o sistema acadêmico e pela enorme e impagável ajuda oferecida.

Por fim, agradeço à professora Maria Sílvia Betti por toda a orientação, instrução e comentários desde 2010 sobre meu trabalho de tradução das peças de Tennessee Williams e teatro norte-americano.

“Such things as art – as poetry and music – such kinds of new light have come into the world since then! In some kinds of people, some tenderer feelings have had some little beginning! That we have got to make grow! And cling to, and hold as our flag! In this dark march toward whatever it is we're approaching. Don't – don't hang back with the brutes.” (1974, p. 72)

Tennessee Williams

RESUMO

DOS SANTOS, Augusto Cezar Alves. **Um Bonde de Sucesso do Palco para a Tela: Análise da Transposição da Peça Um Bonde Chamado Desejo para Filme** 2020. [128 páginas] Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

Este trabalho apresenta uma análise da transposição da peça *Um Bonde Chamado Desejo*, de Tennessee Williams, para o filme homônimo dirigido por Elia Kazan em 1951. A pesquisa se baseou na teoria de adaptação apresentada por Linda Hutcheon em seu livro *Theory of Adaptation* (2006) e também nos conceitos de reescrita e patronagem apresentados por André Lefevere (1945-1996) em sua obra *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame* (1992) além das diferenças entre cinema e teatro, apresentadas nos livros *Film and Theater* (1936), de Allardyce Nicoll (1894–1976), e *Theater and Cinema* (1971), de André Bazin (1918–1958). A comparação não visou encontrar fidelidade com o texto fonte, mas sim identificar equivalentes semióticos cinematográficos usados para transformar em imagens o conteúdo e a expressão do texto escrito, tratando texto e filme como produtos independentes. No fim, os ajustes, as distorções, acréscimos, exclusões resultantes do fenômeno tradutório são apresentados.

Palavras-chave: Um Bonde Chamado Desejo; Transposição; Fidelidade; Patronagem; Adaptação; Filme.

ABSTRACT

DOS SANTOS, Augusto Cezar Alves. **A Streetcar of Success From Stage to the Screen: Analysis of the Transposition of the Play A Streetcar Named Desire to Film.** 2020. [128 páginas] Dissertation (Master in Translations Studies) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

This work presents an analysis of the transposition of the play *A Streetcar Named Desire*, by Tennessee Williams, into the homonymous film directed by Elia Kazan in 1951. The research is based on the theory of adaptation presented by Linda Hutcheon in her book *Theory of Adaptation* (2006), and also on the concepts of rewriting and patronage presented by André Lefevere (1945-1996) in his work *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame* (1992), besides the differences between film and theater presented in the books *Film and Theater* (1936), by Allardyce Nicoll (1894–1976), and *Theater and Cinema* (1971), by André Bazin (1918–1958). The comparison did not intend to find fidelity with the source text, but to identify semiotic cinematographic equivalents used to turn the content and expression of the text into images, treating text and film as independent products. Finally, the adjustments, distortions, additions, exclusions resulting from the transposition are presented.

Key words: A Streetcar Named Desire; Transposition; Fidelity; Patronage; Adaptation; Film.

Sumário

Introdução.....	10
Capítulo 1 – A Trajetória de um Bonde de Sucesso.....	13
1.1 Um <i>Bonde</i> Pelo Mundo.....	13
1.1.1 Um <i>Bonde</i> no Brasil.....	19
1.1.2 Um <i>Bonde</i> em forma de Ópera.....	22
1.2 Tennessee Williams Politizado.....	23
1.2.1 O Teatro Plástico de Tennessee Williams.....	26
1.3 Drama Social ou Drama Psicológico.....	26
1.4 O Group Theatre e Seu Método Revolucionário.....	28
1.4.1 O Actors Studio Continua a Tradição do Group Theatre.....	31
1.5 Elia Kazan, o Criador.....	31
1.6 A Escalação do Elenco.....	32
1.6.1 O Fenômeno Marlon Brando.....	33
1.6.2 Diferentes Métodos de Interpretação.....	36
1.7 Código de Produção Cinematográfica – Código Hays.....	37
1.7.1 Casos Famosos de Censura.....	37
1.7.2 Censura ao <i>Bonde</i>	38
Capítulo 2. Fundamentação Teórica.....	39
2.1 Do Texto para a Tela.....	39
2.2 Diferenças Entre Teatro e Cinema.....	40
2.3 <i>Live Theatre Broadcast</i>	43
2.4 Patronagem.....	45
2.5 Feminismo e Gênero no <i>Bonde</i>	47
.....	49
Capítulo 3. Análise das Cenas.....	49
Capítulo 4. Considerações Finais.....	115
Referências.....	118

Introdução

Logo após ter graduado em Letras pela Universidade Federal do Mato Grosso do Sul, em 1992, passei a trabalhar como professor de inglês, ator e tradutor, participando de várias montagens teatrais em São Paulo e Mato Grosso do Sul. Com isso, adquiri uma vasta experiência em tradução de dramaturgia, algumas para publicação, outras para encenação ou leitura, concomitantemente com minha iniciativa própria de estudar dramaturgia.

Entre as traduções que fiz posso citar: *Brincando de Sanduíche*, Alan Bennett (encenada pelo Grupo Tapa desde 2012); *A Morte de Bessie Smith*, Edward Albee (leitura encenada no SESC Consolação, em 2015, na qual eu li o médico residente); *De Todas as Maneiras*, de Edward Albee (encenada pelo Grupo Tapa no Teatro Aliança Francesa em 2020) e *Vida Doméstica*, de Edward Albee (leitura na FFLCH – USP, na qual eu li o personagem Peter), *Botas de Aço*, David Gow (leitura no SESC Anchieta); *Democracia*, Michael Frayn (leitura encenada no SESC Consolação); *Não Será Sobre Rouxinóis*, Tennessee Williams (leitura encenada na FFLCH – USP em 2014).

Numa conversa que tive com o saudoso diretor de teatro e televisão paulista Kiko Jaess (1949-2020)¹, em 1998, ele questionava o pensamento comum de alguns diretores brasileiros de que nenhum outro ator seria capaz de interpretar Stanley Kowalski tão bem quanto Marlon Brando. Kiko Jaess achava que tal pensamento tinha se formado a partir do sucesso de *Um Bonde Chamado Desejo* dirigido por Elia Kazan, com roteiro de Oscar Saul (1912-1994), em 1951, e do forte poder imagético do cinema de Hollywood (informação verbal). Esse comentário despertou minha curiosidade sobre a influência que a estética do filme poderia ter tido sobre montagens posteriores da peça.

De 2008 a 2012, fiz parte de um projeto de tradução de peças curtas e longas de Tennessee Williams coordenado por Eduardo Tolentino, do Grupo Tapa, com auxílio teórico, histórico e linguístico de Maria Sílvia Betti, doutora do Departamento de Letras Modernas da FFLCH. Em tal projeto de tradução, eu tive a oportunidade de traduzir algumas Peças Curtas de Tennessee Williams (1914–1983) para os livros *Mister Paradise* e *27 Carros de Algodão*. Além destas, também traduzi três peças longas: *Gata em Telhado de Zinco Quente* (1955) (encenada no CCBB São Paulo, Rio de Janeiro, Belo Horizonte e Brasília), *Descida de Orfeu* (1957) e *A Noite do Iguana* (1960). Todas essas peças foram publicadas pela Editora É Realizações numa coletânea de quatro livros.

Com as traduções, eu pude ampliar meu conhecimento sobre a obra do autor. Até então, eu só conhecia Tennessee Williams por meio de filmes, assim como ocorre com muitos dos meus colegas.

1 Informação fornecida por Kiko Jaess durante uma conversa sobre teatro em São Paulo em 1998.

Durante o processo de tradução, minha curiosidade sobre a influência do filme de Kazan começou a levantar outras questões sobre o papel que uma tradução representa no ambiente de chegada. Decidi então investigar o assunto mais a fundo.

Uma grande obra proporciona diferentes leituras em diferentes épocas. Ao criar uma obra, o artista está inserido em um contexto social e é impulsionado por suas obsessões artísticas e pessoais. Ao mesmo tempo, essa criação é pressionada pelos agentes de controle do sistema no qual ela está inserida. Então, é essencial que signos, estéticas, tabus, preconceitos, códigos morais, etc. de uma obra sejam revistos pela perspectiva de outra época.

Durante a pesquisa sobre a realização do filme e os estudos de teorias de adaptação, outros questionamentos sobre a canonização do filme começaram a povoar minha cabeça: se Jessica Tandy tivesse feito Blanche no filme, a personagem Blanche DuBois teria o mesmo destaque que hoje em dia? Se Harold Clurman tivesse dirigido o filme no lugar de Elia Kazan, o conflito entre Kowalski e Blanche seria mundialmente visto de outra forma? Quais elementos contribuíram para o sucesso do filme? É possível que até hoje artistas montando essa peça sejam influenciados mais pelo filme e sua estética do que pelo próprio texto?

O objetivo desta pesquisa é analisar o filme *Um Bonde Chamado Desejo*, que de agora em diante chamaremos de o *Bonde*, dirigido por Elia Kazan em 1951, com roteiro de Oscar Saul, em comparação com a peça teatral escrita em 1947 pelo dramaturgo norte-americano Tennessee Williams. Vale observar que o autor também participou do processo de adaptação.

Como guia para esta análise, recorreremos ao estudo sobre adaptação apresentado por Linda Hutcheon, em seu livro *Theory of Adaptation* (2006), para investigarmos os motivos por trás da adaptação do *Bonde* para filme. Além de Linda Hutcheon, também faremos uso da obra *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame* (1992), na qual André Lefevere (1945-1996) apresenta uma discussão sobre os conceitos de reescrita e patronagem. E com relação às diferenças entre cinema e teatro, nosso material de apoio serão as obras *Film and Theater* (1936), de Allardyce Nicoll (1894–1976), e *Theater and Cinema* (1971), de André Bazin (1918-1958).

Nossa intenção aqui não é comparar o filme ao texto da peça com o objetivo de questionar as mudanças feitas em termos de fidelidade. Quem usa a fidelidade ao texto fonte como foco da análise acaba considerando que o processo de adaptação deveria ser simplesmente uma reprodução de tal texto fonte. Nosso intuito é tratar a adaptação como adaptação e, para isso, analisaremos a peça teatral e o filme como produtos independentes, em busca das mudanças realizadas pelo roteirista Oscar Saul e pelo diretor Elia Kazan, seja por uma questão de linguagem ou por pressão da censura.

O corpus desta análise inclui o texto da peça publicado pela Signet em 1974. Esta edição é idêntica à de 1947, contendo adicionalmente apenas um ensaio do autor publicado na Seção de Teatro do *The New York Times*, em 30 de novembro de 1947, ou seja, três dias antes da estreia da peça na Broadway. Também faz parte deste corpus o DVD do filme dirigido por Elia Kazan, produzido por Charles K. Feldman, lançado em 2006 pela Warner Bros. Esta edição contém dois discos: o disco 1 traz a versão do diretor sem cortes e o disco 2 contém os documentários: UMA RUA NA BROADWAY, UMA RUA EM HOLLYWOOD e NORTH E A MÚSICA DO SUL, dos quais coletamos muitas informações.

A presente dissertação será dividida em quatro capítulos.

O Capítulo 1, **A Trajetória de Um Bonde de Sucesso**, apresenta um panorama da elaboração do texto, estreia da peça na Broadway, sua trajetória no West End e em Paris, o lado político e poético do autor, a repercussão com o público e a visão da crítica sobre a peça. Aqui também é abordado o Teatro Plástico de Tennessee Williams, as diferenças entre a linguagem teatral e a filmica, o Actors Studio e o fenômeno Marlon Brando. Por fim, este capítulo apresenta o papel da censura desempenhado por meio do Código Hays.

O Capítulo 2, **Fundamentação Teórica**, apresenta os conceitos teóricos de adaptação, o poder da patronagem e reescrita desenvolvidos por André Lefevere e explicita as características inerentes ao cinema e ao teatro além de questões relacionadas à transposição.

O Capítulo 3, **Análise das Cenas**, apresenta diferenças marcantes entre o texto escrito e o filme: acréscimo de cenas e mudanças de locação, exclusão ou mitigação da intensidade de conteúdo exigida pelo código de censura da época. Aqui também são analisados os enquadramentos, o simbolismo contido na peça, o figurino e a iluminação. Essa análise será feita por meio da apresentação do texto escrito e/ou rubrica em comparação com a cena do filme.

O Capítulo 4, **Considerações Finais**, apresentará a conclusão da pesquisa e um comentário sobre descobertas de possíveis elementos novos à luz do contexto atual.

Capítulo 1 – A Trajetória de um Bonde de Sucesso

1.1 Um *Bonde* Pelo Mundo

O *Bonde* é o resultado de um processo evolutivo iniciado com um texto chamado *A Partida de Pôquer*. O conflito violento entre Stanley Kowalski, um operário de origem polonesa, e sua cunhada, Blanche DuBois, descendente de uma aristocracia decadente, é a trama central desta peça.

Blanche vem passar uns dias na casa da irmã Stella no Bairro Francês, em Nova Orleans. Seus nervos estão abalados por todos seus problemas pessoais e este novo ambiente só piora sua condição. Ela faz de tudo para se proteger do mundo real: finge ainda ser uma senhora nobre, cobre móveis velhos com lenços, põe quebra-luzes em lâmpadas para ocultar marcas de envelhecimento.

Stella teme que as grosserias do marido magoem a irmã. Stanley se irrita com a presença de Blanche, descobre seu passado e, por fim, a estupra. Blanche é internada em um hospício.

O *Bonde* foi produzido por Irene Mayer Selznick e dirigido por Elia Kazan. Após uma pré-estreia fora de Nova York, Stanley Kowalski gritou “STELLAAAAA” na Broadway pela primeira vez em 3 de dezembro de 1947, no palco do Ethel Barrymore Theatre. A plateia ficou chocada pela sexualidade e brutalidade contidas na peça. O editor do website history.com afirma que houve um silêncio assombroso de alguns segundos ao fim da peça. Em seguida, o público explodiu numa salva de palmas que durou 30 minutos (HISTORY.COM EDITORS, 2009). De 1947 a 1949, o *Bonde* fez 855 apresentações, desfrutando de um estrondoso sucesso de público e crítica, graças a sua temática, estrutura e riqueza dramatúrgica, com poucas críticas negativa.

O *Bonde* estreou em Londres no Saint-James Theatre, em 1949, sob direção de Laurence Olivier, com Vivien Leigh como Blanche, Bonar Colleano como Kowalski e Renée Asherson como Stella. Essa temporada fez sucesso semelhante à da Broadway. Contudo, a imprensa inglesa não foi tão favorável aos temas da peça. Segundo Michael Billington (BILLINGTON, 2009a), crítico de teatro do *The Guardian*, Tennessee Williams foi chamado de obsceno e sórdido. Billington (BILLINGTON, 2009a) comenta que Logan Gourlay, crítico do *Sunday Express*, considerou Blanche uma prostituta neurótica e ninfomaníaca. A peça também foi atacada pelo Parlamento como baixa e repugnante e pelo Conselho de Moralidade Pública (*Public Morality Council*) como lasciva e pornográfica. O Escritório de Lord Chamberlain² condenou o estupro, a homossexualidade e a prostituição contidos na peça.

2 O Escritório de Lord Chamberlain também funcionava como censor teatral na Grã-Bretanha. Os produtores teatrais gostavam da atuação do Escritório por se sentirem protegidos contra qualquer processo relacionado a temas polêmicos. Os dramaturgos, obviamente, se opunham à interferência do Escritório. O papel de censor do Escritório foi abolido pela Lei de Teatros de 1968.

Outro *Bonde* de sucesso londrino foi dirigido por Rob Ashford, em 2009, para o Donmar Warehouse, com Rachel Weisz no papel de Blanche, Elliot Cowan como Kowalski e Ruth Wilson como Stella. Ray Bennett (BENNETT, 2009), crítico do *Reuters*, intitula sua crítica como “Rachel Weisz pega fogo no ‘Bonde’”³⁴ e fala de seu ótimo desempenho e sua impressionante magreza.

Foto 1 – Mitch (Williams Barnaby Kay) conversa com a Blanche (Rachel Weisz) no *Bonde* dirigido por Rob Ashford.

Fonte: The New York Times⁵

Bennett compara essa montagem à norte-americana de 1947, à londrina de 1949 e ao filme de Kazan. Ele afirma que Weisz triunfa no papel que Jessica Tandy estreou na Broadway, em 1947, e que Vivien Leigh fez, no teatro e no cinema, e pelo qual ganhou seu segundo Oscar, contracenando com Brando.

A comparação fica mais evidente e dura quando Ray Bennett fala do Stanley de Elliot Cowan. Assim como a maioria dos críticos, Bennett reitera que a sombra de Brando paira sobre qualquer montagem, dificultando a vida de qualquer ator que queira interpretar Stanley Kowalski. Para ele, Cowan consegue reproduzir o característico pavoneio grosseiro de Kowalski, mas não passa a vulnerabilidade, a insolência, nem mostra à plateia porque Stella ama tanto o marido.

Para o crítico, o diretor acertou ao mostrar o marido de Blanche, representado pelo ator Jack Aston, que usa o mesmo ator para interpretar o jovem que Blanche beija (BENNETT, 2009). Contrariamente, Michael Billington (BILLINGTON, 2009b), crítico do *The Guardian*, comentou que, ao mostrar o marido de Blanche em várias sequências de sonho, Ashford acaba por externalizar demais os sonhos e memórias da protagonista.

3 “Rachel Weisz sizzles in ‘Streetcar’”

4 Com o intuito de evitar a repetição do termo “tradução nossa”, informamos que todas as traduções de trechos da peça e das citações, que resultaram em notas, foram feitas pelo autor desta dissertação.

5 Disponível em <https://www.nytimes.com/2009/07/31/arts/31iht-LON31.html>. Acesso em: 03 de junho de 2020.

Outra montagem de sucesso em Londres é a de Benedict Andrews para o Young Vic, em 2014, com Ben Foster no papel de Stanley Kowalski e Gillian Anderson como Blanche DuBois.

Zachery Stewart, crítico do THEATERMANIA, fala sobre a turnê da peça em Nova York:

A cenógrafa Magda Willi construiu o apartamento dos Kowalskis sobre uma plataforma giratória com plateia dos dois lados: Isso não apenas nos dá uma visão do espaço de todos os ângulos, mas nos deixa levemente desorientados de modo a sentir a ansiedade de Blanche em nosso estômago. O ritmo no qual o apartamento gira parece corresponder grosseiramente a sua loucura (STEWART, 2016).⁶

Andrews não queria tratar o *Bonde* como uma peça de museu. Ele conta a Holly Williams (WILLIAMS, 2014), crítica do *Independent*, que o foco na fidelidade cria um teatro sem vida. Por isso, apostou numa montagem radical, com palco giratório, e trouxe a peça para os dias de hoje.

O crítico do *Sunday Telegraph*, Tim Walker (WALKER, 2014), escreveu que Gillian Anderson estava em sua melhor forma e conduziu a plateia ao cerne da escuridão, numa angustiante adaptação de Tennessee Williams. A atriz disse ao apresentador Charlie Rose⁷ que o texto é relevante, tem uma enorme ressonância com a plateia de hoje, porque medo, vergonha e culpa, sempre fizeram parte da experiência humana.

Foto 2: Blanche (Gillian Anderson) conversa com Kowalski (Ben Foster) no cenário giratório de Magda Wili.

Fonte: Vickster51Corner⁸

6 “Scenic designer Magda Willi has built the Kowalski apartment on a rotating platform with audience on all sides: It not only gives us a view of the space from every angle, but keeps us slightly disoriented so that we feel Blanche’s anxiety in our guts. The pace at which the apartment spins seems to roughly correspond with her madness.”

7 Entrevista concedida por Gillian Anderson a Charlie Rose, do Bloomberg, em 25 de maio de 2016. Disponível em <https://www.bloomberg.com/news/videos/2016-05-25/-a-streetcar-named-desire-charlie-rose>. Acesso em: 11 de março de 2017.

8 Disponível em <https://vickster51corner.wordpress.com/2014/08/20/review-a-streetcar-named-desire-at-the-young-vic-starring-gillian-anderson-2014/>. Acesso em: 11 de março de 2017.

Outra montagem digna de nota é “*Un Tramway Nommé Désir*” encenada em Paris, em 2011. Essa foi a primeira peça de um autor norte-americano a entrar no repertório da Comédie-Française. O diretor de teatro Lee Breuer, do Grupo Mabou Mines, foi contratado para dirigir a montagem em comemoração aos 330 anos de fundação da companhia. Essa montagem fez grande sucesso de bilheteria, mas também gerou controvérsias. A crítica do *The New York Times*, Doreen Carvajal, diz:

A companhia optou por um mundo de fantasia de telas japonesas deslizantes pintadas com cascatas e guerreiros ameaçadores, figuras de kurokos mascarados vestidos de preto, e um Stanley de cabelo comprido usando calças largas e uma jaqueta de seda com estampa de tigre. A cueca? Substituída por uma toalha de banho. Ela mal cobre as partes principais de Stanley no momento em que ele grita Stella, que desce até ele como uma marionete numa corda em deslocamentos brancos fluidos (CARVAJAL, 2011).⁹

Carvajal disse que Lee Breuer queria se afastar da estética do filme de Elia Kazan. Seu desejo era encontrar signos que traduzissem os elementos da peça para a cultura e língua francesas. Lee Breuer ponderou sobre suas escolhas: “Como você vai capturar Tennessee no francês clássico? Você já ouviu falar de Tennessee Williams sem o sotaque do sul? Não é fácil, mas estamos usando o japonês orientalista, com sua elegância e decadência, como uma metáfora para o sul antebellum”¹⁰.

Foto 3: Anne Kessler como Blanche e Éric Ruf como Stanley no *Bonde* da Comédie-Française

Fonte: Brigitte Enguerand/Fedephoto¹¹

9 “The company went for a fantasy world of sliding Japanese screens painted with menacing waterfalls and warriors, masked kurogo figures in black, and a long-haired Stanley in baggy pants and a satin tiger jacket. The undershirt? Replaced by a bath towel. It barely covers key parts of Stanley as he shouts for Stella, who descends toward him like a stringed puppet in billowing white drifts.”

10 “How are you going to capture Tennessee in classical French? Have you heard Tennessee Williams without a Southern accent? It’s not easy, but we are using Orientalist Japanese, with its elegance and decadence, as a metaphor for the antebellum South.”

11 Disponível em <https://www.nytimes.com/2011/02/15/arts/15comedie.html>. Acesso em: 15 de janeiro de 2020.

Alguns críticos com memória indelével do filme de Kazan não gostaram das telas japonesas como metáfora do mundo inconsciente de Blanche. Carvajal relata que o crítico do *Le Monde*, na sua crítica *Um Bonde Parado na Estação Tédio*, questionou o sotaque japonês no lugar do sotaque afrancesado de Nova Orleans, ou com influência de *creole* (CARVAJAL, 2011).

A estreia do *Bonde* na França se deu em 1949, na mesma época em que o *Bonde* com Vivien Leigh fazia sucesso em Londres. O diretor Jean Cocteau fez com que os atores falassem com o sotaque sulista de Marseille na tentativa de domesticar o sotaque do sul de New Orleans. Doreen Carvajal (2011) diz que Tennessee Williams odiou a montagem francesa por sentir que Cocteau tinha enchido a peça de grosserias.

A primeira Blanche francesa foi feita por Arletty. Darwin Porter (2006, p. 264) diz que Marlon Brando assistiu a estreia do *Bonde* em Paris e achou a Blanche de Arletty “mais autêntica que a de Jessica Tandy”¹². Porter também diz que Brando odiou o resto da montagem francesa por achar que Cocteau vulgarizava a obra de Tennessee Williams.

O *Bonde* é uma obra-prima de Tennessee Williams e provavelmente seja seu texto mais estudado no mundo todo. Ao representar temas complexos, a peça revolucionou o teatro da Broadway. Nessa obra, Tennessee Williams reproduz a política de gênero sexista do pós-guerra, principalmente a tipificação das mulheres como fáceis ou respeitáveis. A peça rendeu um Prêmio Tony à Jessica Tandy e o Pulitzer de Drama e o de Melhor Peça do New York Drama Critics' Circle a Tennessee Williams. Desde sua estreia, Blanche DuBois foi interpretada por atrizes como Vivien Leigh, Jessica Tandy, Uta Hagen, Claire Boom, Faye Dunaway, Ann-Margret, e, no Brasil, por Henriette Morineau, Maria Fernanda, Teresa Raquel, Eva Wilma, Flavia Pucci e Maria Luisa Mendonça. Blanche DuBois é a personagem do teatro norte-americano mais representada e conhecida mundialmente.

O grande sucesso de público e crítica da temporada da peça na Broadway e em vários países significava sucesso de bilheteria para os produtores de Hollywood. Então, depois de muitas negociações com estúdios e órgãos de censura, Kazan transpôs o *Bonde* para filme em 1951. Marlon Brando (no papel de Kowalski), Kim Hunter (no papel da irmã Stella) e Karl Maden (no papel de Mitch, amigo de Stanley e namorado de Blanche) repetiram seus papéis.

O filme fez um sucesso de bilheteria avassalador e venceu 4 categorias das 12 indicadas ao Oscar: melhor atriz coadjuvante, Kim Hunter, que também ganhou o Globo de Ouro; melhor ator coadjuvante, Karl Maden, melhor direção de arte, Eve Stewart e Judy Farr, e melhor atriz, Vivien Leigh. Considerado por cinéfilos e artistas uma das maiores injustiças da Academia, Marlon Brando

¹² “more authentic than that of Jessica Tandy”

não foi agraciado com o Oscar de melhor ator. A Academia deu o Oscar a Humphrey Bogart por *Uma Aventura na África*.

O *Bonde* foi refilmado em 1995, com Jessica Lange e Alec Baldwin nos papéis de Blanche e Kowalski, sob direção de Glenn Jordan. Esse filme, feito para a televisão, é basicamente um registro da montagem de sucesso da Broadway de 1992, na qual o mesmo casal fazia Blanche e Stanley.

Ao falar do Kowalski interpretado por Alec Baldwin, Frank Rich, crítico do *The New York Times*, diz que um ator tem que ser meio louco para se arriscar em um personagem tão atormentado pelos fantasmas da montagem de estreia e pelo filme de 1951. Sobre a peça, ele considerou a atuação de Alec Baldwin no palco bastante convincente, mas criticou duramente o diretor Glenn Jordan e o resto do elenco. Para ele, Jessica Lange demonstrou falta de técnica de palco e uma voz nem sempre audível, além de não parecer em nada a *belle* decadente de Mississippi da peça. Sobre o filme, Frank Rich não apenas compara a versão de 1995 com a de 1951, mas ainda diz que o clássico de Kazan deve ser seguido como referência (RICH, 1992).

A crítica sobre o filme que consta no site TV GUIDE é mais dura ainda e toma o filme de 1951 como referência absoluta. Ela afirma que a única vantagem do filme de 1995 é que o espectador tem acesso ao texto completo da peça sem alteração ou cortes.¹³ A crítica deixa bem claro que o Stanley de Alec Baldwin foi mal escalado, não é bruto o suficiente para fazer Stanley, e parece sempre imitar o desempenho de Marlon Brando. A opinião da crítica é de que provavelmente Jessica Lange não deve ter visto a Blanche de Vivien Leigh, mas que deveria. E por fim, menciona os perigos de se refilmar um clássico e que talvez fosse mais sensato para o diretor Glenn Jordan não tentar competir com Elia Kazan (TVGUIDE, 2020).

John Erman dirigiu o *Bonde* para a TV ABC, em 1984, com Ann-Margret e Treat Williams interpretando Blanche e Kowalski. Ann-Margret ganhou o Globo de Ouro de melhor atriz por esse trabalho. Essa versão é mais próxima do texto da peça e apresenta alguns momentos bastante eróticos que não puderam ser mostrados no filme de 1951. Ela não mostra o fim otimista exigido pela censura. John H. O'Connor, crítico do *The New York Times*, elogia muito a direção e a fotografia do filme, mas particularmente Ann-Margret por ter transformado a desintegração de Blanche numa viagem de dor incrível e beleza de cortar o coração. Para ele, o sofrimento da Blanche de Ann-Margret cresce em intensidade até atingir uma vulnerabilidade que deixa o espectador estupefato. O Kowalski de Treat Williams sofre a habitual comparação com o de Brando.

13 Por exigência da censura, o final do filme de 1951 foi alterado assim como a menção da homossexualidade de Allan, marido de Blanche, foi excluída. Neste filme de 1995, a Blanche de Jessica Lange fala da homossexualidade do seu marido e no fim Stella fica com Stanley. Trataremos dessas alterações com mais detalhes análise das cenas.

Para O'Connor, Treat Williams não tem a intensidade de Brando nem parece tão explosivo e, apesar de ser musculoso e mostrar o peito nu várias vezes, não é ameaçador (O'CONNOR, 1984).

1.1.1 Um *Bonde* no Brasil

Mencionaremos algumas montagens brasileiras com o intuito de contextualizar a recepção do texto no Brasil. O *Bonde* estreou no Brasil em junho de 1948, com o título *Uma Rua Chamada Pecado*, com Henriette Morineau no papel de Blanche DuBois e Graça Mello no papel de Roberto Kowalski¹⁴. A direção foi de Zbigniew Marian Ziembinski e a tradução de Carlos Lage.

A peça foi um grande sucesso de crítica e público. O crítico de teatro Paschoal Carlos Magno (1906–1980) fez uma crítica favorável da peça para o Correio da Manhã, de 27 de junho de 1948. Na sua opinião (2006, p. 118), Ziembinski tinha acertado na direção, no cenário, e tinha sido valorizado muito bem todos os pontos fortes da peça. “A *Rua Chamada Pecado*, [...] sob a direção de Ziembinski, com a sra. Henriette Morineau no papel principal – nada fica a dever aos mais belos espetáculos que já assisti na vida, particularmente àqueles da Old Vic”.¹⁵

A segunda montagem do *Bonde* no Brasil estreou no Teatro Oficina, em 9 de abril de 1962, com Maria Fernanda no papel de Blanche e Mauro Mendonça como Stanley. A direção foi de Augusto Boal, tradução de Brutus Pedreira e cenários de Flávio Império. José Celso Martinez Correia (CORREIA, 1983) afirma que Flávio Império se afastou da estética do palco italiano, aproveitando muito bem as características do Oficina, e explorou a verticalidade do espaço para garantir a visualidade das cenas através da leve estrutura adotada. Isso trouxe a plateia para dentro do apartamento dos Kowalskis que foi criado em mínimos detalhes.

Uma crítica de jornal da época, com autoria e data não identificadas, encontrada no acervo do cenógrafo Flávio Império¹⁶, faz várias objeções ao trabalho dos atores, principalmente à Blanche de Maria Fernanda, que na opinião da crítica é artificial demais. Contudo, ela conclui dizendo que, apesar das objeções, o espetáculo tem classe e é bem executado.

Em 1962, Vivien Leigh veio ao Brasil com a *Old Vic Theatre Company* para se apresentar no Teatro Municipal de São Paulo. Nesta ocasião, o Oficina reuniu a atriz britânica com as duas atrizes brasileiras que já haviam interpretado Blanche DuBois: Henriette Mourienau e Maria Fernanda.

14 O tradutor Carlos Lage trocou o nome Stanley para Roberto e mudou o título da peça para *Uma Rua Chamada Pecado*. Não encontramos nenhum artigo, estudo ou matéria que tratasse dos motivos de tais alterações. Trataremos da alteração do título na análise das cenas.

15 Paschoal Carlos Magno se refere à companhia de repertório *Old Vic* fundada por Sir John Gielgud em 1929 e sediada no teatro *Old Vic*, um dos mais antigos e conhecidos de Londres. Ele foi fundado em 1818 como Royal Coburg Theatre e passou por várias denominações até chegar a Royal Victoria Hall de onde originou o apelido *Old Vic*.

16 Disponível em <http://flavioimperio.com.br/projeto/507153>. Acesso em 09 de outubro de 2020.

Foto 4: Da esquerda para a direita: Maria Fernanda, em cartaz no Oficina, Vivien Leigh e Henriette Morineau.

Fonte: Memórias Cinematográficas (NUNES, 2018)

Outro exemplo a citar é o diretor teatral paulista Kiko Jaess (1949-2020) que dirigiu a peça duas vezes, em 1974 e 1997. Enock Cavalcanti, editor do Diário de Cuiabá, fez uma crítica da peça, em abril de 1998, na ocasião da apresentação em Cuiabá. Cavalcanti venera as atuações de Vivien Leigh e Marlon Brando, e diz que o filme é uma referência em termos de estética.

Quem gosta de cinema, já viu esta peça. O texto de Tennessee Williams serviu para que Marlon Brando e Vivien Leigh, em 1951, protagonizassem, sob a batuta do diretor Elia Kazan, “Uma Rua Chamada Pecado”, contando também com Kim Hunter e Karl Maden, um dos mais importantes dramas de toda a história do cinema, filme muito premiado (ganhou quatro Oscars), até hoje uma referência quando se fala em adaptação do teatro para o cinema. E Marlon Brando, em seu segundo filme para o cinema, com os másculos ombros à mostra, fazendo o gênero “os brutos é que sabem amar”, até hoje arrepiava muita gente (CAVALCANTI, 1998).

Enock Cavalcanti usa a maior parte da crítica para reverenciar o filme de Kazan. É o comportamento habitual de quem conhece a obra adaptada e não consegue deixar de comparar o que está assistindo no presente com o que tem registrado na memória (HUTCHEON, 2006, p. 6). Podemos deduzir então que, em 1998, o filme servia de base para uma parte da crítica no Brasil.

Em 2015, Rafael Gomes dirigiu uma montagem de sucesso de público e crítica no palco circular do Tucarena, em São Paulo. Essa montagem já dá sinais de uma reescrita estética da peça.

As montagens de Kiko Jaess e Rafael Gomes fornecem subsídios para discutirmos a idade dos personagens. Tennessee Williams concebeu Kowalski com quase 30 anos e Blanche com um pouco de mais de 30. Na primeira montagem, Jaess escalou Nuno Leal Maia, então com 27 anos, para Kowalski, e Eva Wilma, com 41 anos, para o papel de Blanche. Na segunda montagem, ele escala Roberto Bontempo para Kowalski, com 34 anos, e Flavia Pucci, então com 33, para Blanche.

O Kowalski, da montagem dirigida por Rafael Gomes, foi interpretado por Eduardo Moscovis, então com 47 anos, dois anos a mais que a Blanche de Maria Luisa Mendonça, com 45. Essa questão da idade é bastante relevante já que está diretamente relacionada ao nível de consciência dos protagonistas em relação às suas ações conforme visto pelo dramaturgo. Analisaremos a questão da idade dos personagens na análise das cenas.

Para o crítico Dirceu Alves Jr., da VEJA SÃO PAULO, Eduardo Moscovis se afasta do estereótipo do brutamonte e mostra à plateia um antigalã amargurado. Na nossa opinião, Eduardo Moscovis provavelmente foi escolhido como nome com apelo de mídia. A direção e o ator devem ter optado por um Kowalski mais entediado em vez do violento Kowalski da peça. Hoje em dia, quando se discute tanto a violência doméstica, seria mais perigoso reproduzir as grosserias do bruto Stanley, que violenta a cunhada, conforme aconteceu na estreia mundial da peça (JR., 2015).

Com o casal principal quase cinquentão, essa montagem e a crítica se afastam um pouco do louvor à “fidelidade ao texto original” muito comum nas montagens e críticas anteriores. Há também um desapego ao cenário realista. O cenário de André Cortez remete a um set de filmagem, num claro diálogo entre teatro e cinema. O palco é circundado por um trilho por onde alguns personagens são transportados em alguns momentos da peça.

Foto 5: Cenário circundado por trilho do *Bonde* concebido por André Cortez.

Fonte: Folha de São Paulo¹⁷

Dirceu Alves Jr. diz em sua crítica sobre essa montagem:

¹⁷ Disponível em <https://cacilda.blogfolha.uol.com.br/2015/06/23/um-bonde-chamado-desejo-2/>. Acesso em: 23 de setembro de 2018.

O que se vê no Tucarena é uma leitura arrebatadora e atemporal de uma história escrita em 1947. Seja na trilha sonora, com referências de George Gershwin, Beirut e Amy Winehouse, ou no cenário de André Cortez, que coloca um chiqueiro de madeira, como simbologia do cortiço onde vivem os personagens, circundado por um trilho, a montagem transmite contemporaneidade (JR., 2015).

Portanto, na montagem sob a direção de Benedict Andrews, mencionada acima, o palco gira na frente da plateia, enquanto que sob a direção de Rafael Gomes, a plateia senta-se em círculo ao redor do palco, com o acréscimo de um trilho ao redor do cenário por onde alguns personagens se movimentavam sobre um carrinho.

Também notamos outra semelhança entre a montagem de Rafael Gomes e a de Benedict Andrews no que se refere ao uso da música, confirmada pela crítica de Holly Williams sobre a montagem londrina:

Então, sai a habitual trilha sonora de jazz e entra o rock de P J Harvey e Swans; sai a indumentária vintage e entram os rótulos de designer moderno; saem as paredes de papel de parede da época e entra uma estrutura em forma de gaiola remanescente de pinturas de Francis Bacon (WILLIAMS, 2014).¹⁸

Em termos de adaptação com alteração radical da estrutura, contexto, época e até mesmo características dos personagens, citamos a montagem de *Réquiem para o Desejo*, de 2018, onde Alexandre Dal Farra, na dramaturgia, e Ruy Cortez, na direção, se afastam completamente da peça. Esta montagem se encaixa na classificação de “tradução radical” apresentada por Linda Constanzo Cahir, que afirma (2006, p. 17) que nesse caso o texto é remodelado de forma extrema e revolucionária, tanto na forma de interpretar o texto escrito, quanto na realização de um novo produto mais independente.

1.1.2 Um *Bonde* em forma de Ópera

Em 1995, o *Bonde* também foi adaptado para ópera com música de André Previn e libreto de Phillip Littell. O crítico Edward Seckerton (SECKERTON, 2003) afirma que Tennessee Williams sempre relutou em autorizar tal adaptação por achar que a peça já era muito operística. A ópera estreou no San Francisco Opera, em 1998, e o crítico Bernard Holland, do *The New York Times*, foi extremamente favorável tanto à música, quanto ao elenco e ao libreto. Bernard Holland faz uma análise que enriquece muito nosso entendimento de adaptação de peça de teatro para ópera:

¹⁸ “So, out goes the usual jazz soundtrack and in comes rock by P J Harvey and Swans; out go vintage frocks and in come modern designer labels; out go period wallpapered walls, and in comes a cage-like structure reminiscent of Francis Bacon paintings...”

Transformar drama em drama musical não é um simples ato de mudança de casa e redecoração. Palavras e músicas são diferentes materiais de construção e uma estrutura construída com o primeiro deve ser demolida mais ou menos e reconstituída para o segundo. O tempo atua de maneira diferente; a sutileza do texto escapa a uma tradução literal para o mundo mais amplo da ópera (HOLLAND, 1998).¹⁹

A ópera só estreou em Londres em 2003 e o crítico Edward Seckerton, do *The Independent*, já não ficou nada satisfeito. Ele achou que a montagem remetia muito aos anos de 1940, e era muito noir. Para ele, não havia jazz suficiente na partitura de Previn e o Kowalski deveria ser menos barítono e mais animal. Por fim, Seckerton achou o *Bonde* demasiadamente operístico, sofisticado, exuberante e lírico, excessivamente sensual, e quase nada desprezível e suja (SECKERTON, 2003).

1.2 Tennessee Williams Politizado

Até pouco tempo, muitos críticos e estudiosos afirmavam que a carreira de Tennessee Williams havia começado com *The Glass Menagerie*²⁰ (1944), seu primeiro sucesso na Broadway. Quando falavam de seu trabalho anterior era para mencionar o fracasso de *Batalha dos Anjos* (1940) em Boston, cuja temporada foi cancelada depois de quatro apresentações. Contudo, na década de 1930, o dramaturgo escreveu peças como *Fugitive Kind*²¹ (1937), *Spring Storm* (1937) e *Não Será Sobre Rouxinóis* (1939), (a última tradução nossa), que só foram publicadas após sua morte em 1983.

Essas peças apresentam um dramaturgo influenciado pelo teatro de consciência social dos anos de 1930. No início de sua carreira o drama proletariado estava em voga e, nesse viés político, Tennessee Williams abordou temas sociais, políticos, a Grande Depressão, o Novo Acordo do

19 “For transforming drama into musical drama is not a simple act of house-moving and redecoration. Words and music are different building materials, and a structure built on the first must be demolished more or less and reconstituted for the second. Time operates differently; subtlety of character eludes literal translation into opera's broader world.”

20 No Brasil, *The Glass Menagerie* estreou no Teatro Municipal de São Paulo, em 1947, sob a direção de Alfredo Mesquita (1907-1986), com o Grupo de Teatro Experimental. A peça foi traduzida por Esther Mesquita sob o título de *À Margem da Vida*, com Nydia Licia no papel da filha Laura Wingfield e Marina Freire como a mãe Amanda Wingfield. Em 2009, a peça recebeu nova tradução de Marcos Daud, sob o título de *O Zoológico de Vidro*, para a montagem dirigida por Ulysses Cruz com Cassia Kiss no papel de Amanda Wingfield e Karen Coelho como Amanda. Em 2014, a peça foi novamente traduzida por Clara Carvalho como *O Zoológico de Vidro* e publicada pela É Realizações Editora. Era hábito dos tradutores da primeira metade do século XX dar títulos às peças que explicassem seu sentido.

21 *Fugitive Kind* não tem relação com o filme *The Fugitive Kind*, dirigido por Sidney Lumet, em 1959. Este filme é uma adaptação da peça *Descida de Orfeu*, e o título em português foi *Vidas em Fuga*. *Fugitive Kind* foi escrita para o *The Mummies*, grupo de teatro amador operário de St. Louis.

Presidente Franklin D. Roosevelt, sua opinião sobre Hitler e Mussolini, a ameaça de uma guerra iminente, entre outros (WEALES, 1970, p. 10).

Brenda Murphy (2005, p. 176) afirma que essas peças apresentam de forma muito clara “os temas predominantes em Tennessee Williams de aprisionamento e fuga e a noção do ‘sujeito em fuga’ em si”.²² A encenação de *Fugitive Kind* já mostrava seu “interesse por uma iluminação e um simbolismo visual e uma justaposição de realismo com o expressionismo”²³, que ele acabaria por desenvolver posteriormente em seu Teatro Plástico²⁴.

Não Será Sobre Rouxinóis segue por esta mesma linha da injustiça social. Em 1938, ao ler sobre uma tragédia ocorrida dentro de uma prisão em Holmerburg, Pennsylvania, Tennessee Williams utiliza as técnicas do *Living Newspapers*, basicamente documentários dramatizados, para expandir uma peça curta que ele tinha deixado guardada em uma gaveta. A peça fala da tragédia de 25 detentos que, ao fazerem greve de fome, foram trancados numa sala aquecida pela tubulação de água e acabaram literalmente assados vivos. Para Murphy (2005, p. 176), essa peça é a mais importante desta fase porque Tennessee Williams “pega as convenções e questões do teatro de esquerda e as tornam suas”²⁵.

Não Será Sobre Rouxinóis tem um final esperançoso, romântico, quase mágico – Jim, o personagem principal, salta pela janela da prisão no mar esperando ser resgatado por algum barco. Já vemos aí dois movimentos parecidos com Blanche DuBois: o salto em fuga e a ajuda de estranhos. A peça estreou sessenta anos após ser escrita, no *Royal National Theatre*, após Vanessa Redgrave ter encontrado o manuscrito e entregue ao diretor Trevor Nunn (SIMON, 1999).

Segundo Weales (1970, p. 8), Tennessee Williams não é apenas um poeta, falando de isolamento. Ele é um escritor profissional, que reescreve seus trabalhos constantemente, em busca de público e sucesso comercial. Suas peças vão além da enorme carga lírica, das motivações e dos impulsos internos de suas personagens, que o classificariam como um escritor do Realismo Psicológico. Elas também apresentam seu lado social e político. Temas como a sensação de aprisionamento, a dificuldade de se encaixar nos padrões, relações tirânicas e brutais entre o mais forte e o mais fraco, frustração do desejo sexual, autoritarismo do poder vigente, chacinas, prisioneiros, homossexualidade, preconceito contra estrangeiros, luta do proletariado e perseguição povoaram seu imaginário artístico durante toda sua vida.

Suas peças oferecem um retrato cruel dos preconceitos no sul dos Estados Unidos. *Descida de Orfeu* (1957), que é uma reelaboração da peça *Batalha dos Anjos* (1940), fala da morte de negros

22 “Williams’s pervasive themes of entrapment and escape and the notion of the ‘fugitive kind’ itself...”

23 “in lighting and visual symbolism and a juxtaposition of realism with expressionism...”

24 Falaremos do Teatro Plástico no item 1.2.1.

25 “takes the conventions and issues of the left-wing theatre and makes them his own.”

por pelagra, inanição ou na cadeira elétrica por terem relações sexuais com prostitutas brancas. Preconceito racial também é o tema da peça curta *Fuga* (1939), (tradução de Augusto Cesar, Kadi Moreno, Gisele Freire, Isabella Lemos, Rita Giovanna e Sabrina Lavelle), na qual três presidiários negros sonham acordados com a liberdade, mesmo que ela venha através da morte. Na mesma linha, podemos citar *Gata em Teto de Zinco Quente*²⁶ (1955), onde o personagem Brick não consegue lidar com seu sentimento em relação ao amigo, com medo de ser acusado de homossexual. Tennessee Williams desafiou a habitual abordagem temática da Broadway ao explorar um território psicológico até então intocado e apresentar a sexualidade de uma forma que nenhum dramaturgo tinha ousado antes.

Além de protestar, denunciar injustiças e tabus por meio de seu trabalho, o dramaturgo também era um militante ativo. Para citar apenas um exemplo de sua militância, Michael Billington (BILLINGTON, 2009a) relata em um artigo sobre o autor que, em 1947, Tennessee Williams lutou para impedir que *À Margem da Vida* fosse apresentada a uma plateia só de brancos em Washington D.C. Tennessee Williams escreveu ao *The New York Times* declarando que, aquela prática antidemocrática existisse, todos seus futuros contratos conteriam uma cláusula proibindo a peça de ser apresentada em Washington.

Felizmente a percepção de alguns críticos, que viam Tennessee Williams como um pervertido, ou como um escritor do Realismo Psicológico, mudou e seu lado político, preocupado com os menos favorecidos, assumiu uma posição de destaque. Para confirmar essa evolução, basta ler o título da crítica positiva de Ben Brantley, para o *The New York Times*, sobre a montagem do *Bonde* dirigida por Benedict Andrews, na temporada em Nova Iorque em 2016, no St Ann's Warehouse, onde se lê “Um Bonde Darwinista com traço feminista” (BRANTLEY, 2016)²⁷.

Essas críticas só reiteram a competência e o talento de Tennessee Williams como um dramaturgo de facetas múltiplas. Além de um vasto acervo de peças curtas e longas, Tennessee Williams também escreveu contos, poesia, ensaios e suas memórias. Ele foi agraciado com dois prêmios Pulitzer: um por *Um Bonde Chamado Desejo*, em 1948, e outro por *Gata em Teto de Zinco Quente*.

26 A *Gata* estreou no Brasil em 1956 sob direção de Maurice Vaneau, com Cacilda Becker e Walmor Chagas fazendo Maggie e Brick. Em 1976, Paulo José dirigiu a *Gata* com Tereza Rachel e Antônio Fagundes fazendo o casal principal. Kiko Jaess dirigiu a peça *Gata* em 1978, com Cleo Ventura e João Paulo Adour. Outra montagem de relevância foi a dirigida por Moacyr Goes em 1988, com Vera Fischer e Floriano Peixoto nos papéis de Maggie e Brick. Em todas as montagens acima, a peça era chamada de *Gata em Teto de Zinco Quente*, mas a montagem de 2016 do Grupo Tapa, com direção de Eduardo Tolentino, com Barbara Paz e Augusto Zacchi nos papéis principais, recebeu o título novo de *Gata em Telhado de Zinco Quente*, na tradução de Augusto Cesar.

27 “A Darwinian ‘Streetcar’ With a Feminist Streak.”

1.2.1 O Teatro Plástico de Tennessee Williams

Tennessee Williams achava que o realismo predominante nos palcos da Broadway não conseguir alcançar a verdade dramática mais expressiva. Nas notas de produção de *O Zoológico de Vidro*, Tennessee Williams (2014, p. 25) declarou que um novo teatro “...precisa substituir o exaurido teatro das convenções realistas, se o teatro quiser retomar sua vitalidade como parte de nossa cultura”. Então, ele resolveu desenvolver um estilo em que todos os elementos da encenação “devem combinar para refletir e melhorar a ação, o tema, os personagens e a linguagem”²⁸ (GRIFFIN, 1995, p. 22). Ele chamou esta linguagem de Teatro Plástico.

Para acessar a vida particular dos personagens, Tennessee Williams procura mascarar a verdade atrás de determinados artifícios dramáticos, como a inclusão de nomes próprios mencionados na peça, sons que invadem a cena, símbolos e motivos ocultos por trás da concepção do cenário, objetos de cena, figurino, iluminação, efeitos de luz, música, além de gestuais especiais dos personagens. Todos esses recursos são descritos nas rubricas das cenas.

O desejo de um novo teatro vem de muito antes. A concepção cênica de *Fugitive Kind* já exibe um interesse do autor por uma iluminação e um simbolismo diferentes. Esta justaposição de realismo e expressionismo acabou por tornar sua linguagem cênica distintiva. Outro exemplo das reminiscências do Teatro Plástico no início de sua carreira é a utilização de um apresentador, a quebra da quarta parede e projeção das legendas em *Não Será sobre Rouxinóis* bem como as manchetes de jornais chamadas por jornaleiros, vozes de locutores, sirenes. A condução do drama de forma episódica, contendo alguns episódios no escritório do diretor da prisão, alguns nas celas, nem sempre exposta de forma linear, também mostra um diálogo entre realismo e expressionismo.

Na Análise das Cenas, apresentaremos alguns exemplos do Teatro Plástico traduzidos para a linguagem fílmica.

1.3 Drama Social ou Drama Psicológico

Desde sua estreia, o *Bonde* tem gerado muitas controvérsias entre críticos e estudiosos sobre seu significado e gênero. A crítica social e o lirismo contidos nas primeiras peças de Tennessee Williams escritas para o *The Mommers*, em St Louis, na década de 1930, fizeram com que os críticos, no início, oscilassem na classificação do *Bonde*. Alguns achavam que ela era um comentário social sobre o período pós-depressão. Outros, que associavam Blanche à sua irmã Rose, que sofria de problemas mentais, achavam que a peça era um estudo psicológico.

28 “must combine to reflect and enhance the action, theme, characters and language.”

Brooks Atkinson, crítico do *The New York Times*, escreveu em sua crítica *First Night at the Theatre* que a peça é um estudo silencioso de questões intangíveis e revela um autor genuinamente poético, cujo conhecimento das pessoas é honesto e completo (ATKINSON, 1947).

Por falar de desejo, estupro, prostituição, e ter mostrado um homem muito sexualizado, a peça não escapou a críticas negativas. Uma delas veio do crítico George Jean Nathan que, segundo Michael Billington (BILLINGTON, 2009a), achou a peça desagradável, chamando-a de “Zoológico de Glândulas”, num trocadilho claro com “Zoológico de Vidro”.

Vista como um drama social, John S. Bak (2004, p. 02) diz que Blanche e Stanley “representam arquétipos de culturas ou espécies”²⁹. Eles não são seres humanos, mas membros de espécies diferentes e a luta entre os dois não é “de humano contra humano, mas de espécie contra espécie”³⁰. Nesta linha de raciocínio, a peça pode ser interpretada como a vingança merecida que Stanley perpetrou contra sua pedante cunhada Blanche após ela ter invadido sua casa, perturbando sua relação com a esposa Stella. Seria então uma justificada seleção natural Darwiniana.

Outros veem a peça como um Drama Psicológico. Williams Sharp (1962, p. 171) argumenta que Tennessee Williams mostra a maneira como um homem age em relação ao seu mundo interior. Já Mary Ann Corrigan (1976, p. 392) afirma que a luta entre Blanche e Kowalski é a representação do que acontece na cabeça dela e que os eventos externos da peça, embora reais, são a metáfora do conflito interno da protagonista.

Bak (2004, p. 06) também diz que o *Bonde* também pode ser visto como uma dramatização de tipos humanos naturais. Nesse viés, a peça não seria um grito de ideologias, mas uma agressão sexual para propagação e proteção, simbolizando uma seleção natural darwiniana. É o caso de Ben Brantley (BRANTLEY, 2016) que intitulou sua crítica da peça para o *The New York Times* como “Um Bonde Darwinista com traço feminista” conforme citado acima.

Para Susan Spector (1989, p. 558), Kazan e Clurman tinham visões distintas sobre a peça e isso ajudou a iniciar o debate sobre a intenção do autor. Spector acha que Kazan favorecia o Kowalski de Brando.

A própria Jessica Tandy expressou seu descontentamento com tal inclinação de Kazan em favor de Stanley. Numa carta de 1948, ela escreve que a forma como Kazan conduzia a montagem favorecia demais o lado do Stanley (ADLER, 1990, p. 12 apud VANANTWERP, M. A; JONES, S. 1984, p. 105).

Michael Billington (BILLINGTON, 2009a) afirma que a peça também pode ser vista pelo prisma do crítico e diretor Harold Clurman. Segundo Billington, Clurman considerava Blanche uma

29 “...represent archetypes of cultures or species.”

30 “...human against human but rather species against species.”

representação “do instinto poético martirizado e a aristocracia do sentimento”³¹ e Stanley, na sua sensualidade imbecil e energia bruta, teria uma mentalidade fértil para o fascismo e, portanto, seria “visto não como um movimento político, mas um estado de ser”³².

Quando Harold Clurman assumiu a direção da peça para a turnê de 1948, seu trabalho alterou o ponto de vista da peça. Susan Spector (1989, p. 558) afirma que sob direção de Clurman, e com Uta Hagen no papel de Blanche, os dois personagens principais se transformaram em pessoas reais e não representações de uma cultura moribunda e de uma classe média socioeconômica trabalhadora. A plateia passou a considerar a difícil situação de Blanche como uma mulher aprisionada, fragilizada, que teme a solidão e o abandono, e que acaba sendo levada à loucura por um ambiente embrutecido representado por Stanley Kowalski. Sua única saída, após ser sexualmente violentada, era surtar e depender da ajuda de estranhos.

Também não achamos que o *Bonde* seja apenas uma coisa ou outra. A peça oferece uma variedade de possibilidades de interpretação.

Blanche fala de um mundo de “poesia e música... nova luz... sentimentos mais ternos” (WILLIAMS, 1974, p. 72)³³. Ela desesperadamente se agarra às ilusões românticas que a permitem fugir das realidades sórdidas de uma vida que saiu do controle, na medida em que ela começou a beber compulsivamente, a se prostituir e, por fim, perder o emprego por um romance com um aluno de 17 anos. Stanley, que está impregnado de “alegria animal no seu ser”³⁴ (WILLIAMS, 1974, p. 29) vê o mundo em termos mais simples. Ele quer o que acha que é seu por direito, incluindo a propriedade que o Código Napoleônico diz que ele herdará por meio de sua esposa, e uma vida sexual que não seja interrompida por uma cunhada intrometida, que o considera um porco. Stanley age para arrancar Blanche de sua ilha da fantasia e revelar suas mentiras e acabar com sua presunção e seus truques.

1.4 O Group Theatre e Seu Método Revolucionário

Em 1923, o Teatro de Arte de Moscou fez uma turnê de sucesso pelos Estados Unidos. O trabalho do grupo impressionou tanto os profissionais de teatro norte-americanos que, em 1931, artistas já experientes como Lee Strasberg, Harold Clurman e Stella Adler, Elia Kazan, Sanford Meisner, Robert Lewis, Cheryl Crawford se reuniram para formar o Group Theatre. Segundo Barry Lee James (1973, p. 20), o objetivo deles era fazer um teatro que comentasse os problemas sociais,

31 “the martyred poetic instinct and aristocracy of feeling.”

32 “viewed not as a political movement but as a state of being.”

33 “poetry and music... new light... tenderer feelings...”

34 “animal joy in his being”

culturais e morais da época. O Group pretendia desenvolver um sistema de atuação que possibilitasse ao ator usar seu corpo de forma mais consciente para alcançar a verdade no palco. Para isso adaptou o método do diretor e ator russo Constantin Stanislavski³⁵ para as necessidades e realidades do teatro norte-americano.

Contudo, o Group enfrentou problemas com a adaptação do método. Segundo James (1973, p.45), muitos atores começaram a usar o sistema de atuação como terapia pessoal. No afã de resolver seus problemas internos, os atores esqueciam o pré-requisito fundamental de relaxamento e se jogavam numa atuação com grande abandono, resultando numa atuação exagerada e amadora. Com o tempo, Stella Adler, membro e professora do Group, descobriu que o sistema de atuação funcionava melhor com atores experientes. Estes já tinham dominado os princípios da atuação e podiam acrescentar novos elementos para tornar seu trabalho mais vivo e fluente.

O Group Theatre implantou várias mudanças no sistema produção teatral, como trazer o cenógrafo, que até então era excluído das reuniões de concepção, para o processo de criação. Com isso, o trabalho do cenógrafo evolui junto com o dos atores e da direção pois ele consegue interpretar as necessidades da criação e transformar em soluções práticas. O cenário deveria ser um elemento orgânico da montagem e não apenas algo a ser acrescentado perto da estreia.

Na década de 1930, o sistema de produção teatral da Broadway já estava bem consolidado, com as funções do produtor, dramaturgo e diretor bem definidas. Brenda Murphy (1993, p. 1) diz que o autor trabalhava sozinho no seu texto e, quando concluído, entregava a um produtor. Em seguida, ambos passavam horas discutindo até chegarem a um consenso sobre as mudanças necessárias para se alcançar sucesso comercial. Então, o produtor contratava um diretor, escalava o elenco, às vezes consultando o diretor, com o consentimento, pelo menos tácito, do dramaturgo.

O Group Theatre também fez com que o dramaturgo assumisse uma posição de maior significância no processo, o qual passou a colaborar com o diretor e elenco. James (1973, p. 37) afirma que o Group não se aproximava apenas dos autores que já tinham peças prontas. Ele também oferecia cursos de dramaturgia e incentivava os autores a escrever sobre temas sociais, morais da época para apresentar ao público questões significativas da contemporaneidade. O objetivo era integrar teatro e sociedade.

Eric Bentley (1953, p. 131) disse que “Com exceção dos musicais, o teatro norte-americano de hoje oferece só uma forma de trabalho altamente desenvolvida: o realismo social que o Group

35 Ator, diretor, professor e escritor russo mundialmente conhecido por seu método de interpretação. Foi o fundador da companhia Teatro de Arte Moscou em parceria com Vladímir Ivánovitch Niemióvitch-Dântchenko. No TAM, Stanislavski teve a oportunidade de testar técnicas de preparação de atores Stanislavski propunha exercícios e improvisações para estimular os sentidos e a memória emotiva para alcançar relaxamento e concentração. A intenção de Stanislavski era que o ator se identificasse pessoalmente com o personagem. (disponível em https://pt.wikipedia.org/wiki/Constantin_Staniavsk)

Theatre promoveu mais do que qualquer outra unidade”³⁶. Bentley (1953, p. 34) escreveu que o *Bonde* era uma peça do Group Theatre, “uma peça bem-feita da vida norte-americana, bastante realista, e aparentemente mais realista do que ela é, na qual os atores são conduzidos ao modo de ‘Stanislavski’”³⁷.

Ao assistir a pré-estreia do *Bonde* em New Haven, em 30 de novembro de 1947, Arthur Miller ficou tão extasiado que resolveu usar alguns dispositivos cênicos do *Bonde* na sua peça seguinte *A Morte de Um Caixeiro Viajante*. No lançamento de uma nova edição do *Bonde* em 2004, ele escreveu na introdução sua impressão sobre a experiência de ter assistido a peça em 1947:

Levou apenas alguns minutos para eu perceber que a peça e a montagem tinham aberto as portas para outro mundo do teatro... De modo notável, a fala de cada personagem parecia ao mesmo tempo misteriosamente própria, parece que eles eram livres para declarar suas individualidades contraditórias em vez de estarem amarrados pelas necessidades dramáticas de contar a história. Mas ao mesmo tempo a história avançava inexoravelmente, moldada pelas mãos de Kazan e de um elenco estupendo. Na verdade, esta montagem foi o desabrochar completo da investigação intensa, de uma década, do extinto Group Theatre sobre o Método Stanislavski. Junto com Williams, a outra grande revelação da montagem obviamente foi Brando, um tigre à solta, um terrorista sexual. Ninguém tinha visto nada parecido com ele antes porque esse tipo de liberdade no palco não existia. Ele rugia o terror de sexo celebrativo de Williams, sua confiabilidade horrorosa e seus julgamentos inexoráveis, e o fazia com uma autoridade que varreu tudo antes dele, Brando era um bruto, mas carregava a verdade (MILLER, 2004, p. 3).³⁸

Arthur Miller deixa claro o impacto causado pela pesquisa intensa do Group Theatre sobre texto, estética da direção, montagem e, principalmente, pelo elenco do *Bonde*.

Com o fim da depressão econômica, temas como desemprego e fome deram lugar às questões da guerra na Europa, unidade e patriotismo. Além da mudança da temática que o Group não acompanhou, havia também muitos problemas financeiros. Essa falta de renovação e de dinheiro fizeram com que o Group fechasse as portas em 1941.

36 “Outside of musicals, the American theatre today offers only one highly developed form of work: the social realism that the Group Theatre did.”

37 “Tennessee Williams’ *A Streetcar Named Desire* is a Group Theatre play; by which I mean... that it is a well composed play of American life, rather realistic, and seemingly more realistic than it is, in which the actors are handled in the ‘Stanislavsky’ manner.”

38 “It took only a few minutes to realize that the play and production had thrown open doors to another theatre world.... But remarkably, each character’s speed seemed at the same time uncannily his own, they seemed free to declare their contradictory selves rather than being harnessed to the play’s story-telling needs. But at the same time that story marched inexorably forward, shaped as it was by Kazan’s hand and a cast that was nothing short of superb. In fact, this production was the fullest bloom of the vanished Group Theatre’s intense, decade-long investigation into the Stanislavski Method... Along with Williams the other great revelation of the performance was of course Brando, a tiger on the loose, a sexual terrorist. Nobody had seen anything like him before. He roared out Williams’ celebratory terror of sex, its awful truthfulness and its inexorable judgments, and did so with an authority that swept everything before it, Brando was a brute but he bore the truth.”

1.4.1 O Actors Studio Continua a Tradição do Group Theatre

Toda a riqueza interna dos personagens de Tennessee Williams foi brilhantemente dramatizada por meio de um método de atuação capaz de representar a totalidade do conflito das várias camadas internas dos seres humanos: o Método desenvolvido no Group Theatre e continuado pelo Actors Studio.

O Actors Studio foi fundado em 5 de outubro de 1947, em Nova York, por Cheryl Crawford, Elia Kazan e Robert Lewis, como um espaço onde atores pudessem aprofundar seus conhecimentos (ABOUT THE ACTORS STUDIO, 2019). Kazan contou a Hethmon (1967, p. 21) que sua intenção era continuar o trabalho de pesquisa de interpretação conduzido nos dez anos de vida do Group Theatre. Stella Adler, Sanford Meisner e Lee Strasberg também se tornaram professores no Actors Studio, com o último se tornando seu Diretor Artístico em 1951, cargo que ocupou até 1982.

O trabalho de Elia Kazan como diretor de teatro e cinema, e de muitos outros diretores e atores, demonstrou quão extraordinário era o processo de atuação desenvolvido e difundido pelo Actors Studio. Durante sete décadas, os princípios e valores do processo de trabalho da escola têm sido uma luz para atores, diretores e dramaturgos do mundo todo.

Citamos alguns dos ilustres ex-alunos do Actors Studio a título de comprovação da força do seu trabalho: Al Pacino, Dustin Hoffman, Edward Albee, Jane Fonda, Lee J. Cobb, Marilyn Monroe, Robert De Niro, Harvey Keitel, Jack Nicholson, James Dean, Sidney Poitier, Gene Wilder, Johnny Depp, Willem Dafoe, Karl Maden e, obviamente, Marlon Brando (NOTABLE MEMBERS, 2019).

1.5 Elia Kazan, o Criador

Além dos méritos artísticos de grande diretor de teatro e cinema, Kazan conseguiu transformar as relações do mercado teatral. Brenda Murphy (1993, p. 3) relata que quanto mais Kazan ficava poderoso, devido a vários sucessos de bilheteria, mais ele lutava para implantar seu sistema colaborativo entre produtor, dramaturgo e diretor na Broadway, que tinha desenvolvido no Group Theatre. Colaborativo significava um processo em que ele teria controle absoluto sobre seu elenco. Kazan aceitava a discussão em grupo, mas a última palavra era a dele. Numa entrevista dada a Michel Ciment (1974, p. 37), ele disse que deveria haver colaboração, mas desde que fosse sob sua aprovação.

Murphy (1993, p.3) afirma que, antes de Kazan, o diretor na Broadway submetia sua visão pessoal ao que o dramaturgo determinava como o significado da peça. Quando Kazan passou a ter

mais poder de decisão, o dramaturgo passou a servir ao diretor. Kazan foi o primeiro diretor norte-americano a fazer sucesso tanto na Broadway quanto em Hollywood. Tanto poder fez com que ele conseguisse ser o primeiro diretor a ter seu nome em primeiro lugar no cartaz.

Para Kazan, dirigir significava transformar psicologia em comportamento. Ele construía uma peça não sobre os diálogos, mas sobre uma série de físicas que representassem os traços psicológicos das personagens. Seu método de trabalho consistia em descobrir o significado da peça e criar uma autoidentificação com os temas e os personagens. Era necessário entender o sentimento central da peça – a “espinha” da peça, e a “espinha” dos personagens. Para ele, a espinha de Blanche era encontrar um abrigo seguro (2009, p. 55).

Elia Kazan (2009, p. 57) anotou em seu diário de trabalho um ótimo exemplo sobre seu método com relação a Stanley: “Ele é profundamente indiferente. Ao encontrar Blanche, ele parece não se importar se ela vai ficar ou não. Stanley está interessado em seus próprios prazeres. Ele é completamente egocêntrico ao ponto da fascinação.”³⁹ Para expressar esse traço de personalidade, Kazan achava que Brando precisava fazer algo, enquanto alguém falasse com ele. Na análise das cenas mostraremos algumas ações físicas usadas para expressar sentimentos, emoções e impulsos internos dos personagens.

1.6 A Escalação do Elenco

Brenda Murphy (1993, p. 6) afirma que a escalação também foi um trabalho colaborativo entre Kazan, Tennessee Williams e a produtora Irene Selznick, embora Kazan sempre tivesse a palavra final. Com exceção de Jessica Tandy, todo o elenco da peça foi escalado para o filme.

Para Blanche, Tennessee Williams, Kazan e Irene Selznick assistiram *O Retrato de Uma Madonna*, do próprio autor, onde Jessica Tandy fazia Miss Lucretia Collins, um esboço⁴⁰ de Blanche DuBois. Tennessee Williams relata em *Memoirs* (1975, p. 132) que, ao ver Jessica Tandy no papel de Lucretia Collins, ele imediatamente sentiu que ela era a Blanche. Após a apresentação Kazan (2009, p. 63) disse: “Lá estava ela, todos concordamos, num pulo de alívio e gratidão!”⁴¹

Brenda Murphy (1993, p. 20) afirma que foi Irene Selznick quem sugeriu Kim Hunter para Stella e todos concordaram. Quanto ao restante, Kazan escalou entre seus alunos do Actors Studio como sempre fazia em suas peças e filmes.

39 “Stanley is deeply indifferent. When he first meets Blanche, he doesn’t really seem to care if she stays or not. Stanley is interested in his own pleasures. He is completely self-absorbed to the point of fascination.”

40 Tennessee Williams em geral experimentava um personagem em um formato e depois expandia para as peças longas. *Retrato de Uma Madonna* mostra uma senhora delirante, que se assemelha a Blanche DuBois.

41 “Here she was, we all agreed, in a leap of relief and gratitude.”

Mas a escalação de um elenco competente não é suficiente para a realização de um filme, principalmente em Hollywood. Na sua maioria, o público de cinema está interessado em ver sua estrela favorita. Consequentemente, os produtores de cinema em geral querem uma estrela que possa atrair tanto público quanto investimento.

Com base em depoimentos de atores, atrizes, diretores, produtores em biografias, artigos em revistas de celebridades, e matérias de grande parte da crítica especializada, podemos concluir que Jessica Tandy, com formação teatral inglesa, fez um trabalho brilhante como Blanche DuBois na temporada Broadway. Contudo, isso não foi suficiente para os produtores. Como aposta para aumentar as chances de sucesso comercial do filme, Charles K. Feldman decidiu trazer de Londres a atriz inglesa Vivien Leigh.

Dois fatores contribuíram muito para a escolha de Vivien Leigh: ela já era conhecida do público norte-americano por seu papel de Scarlett O'Hara em *E o Vento Levou...*, de 1939, pelo qual foi agraciada com um Oscar; além disso, ela também estava fazendo uma Blanche de sucesso em Londres.

No documentário CENSURA E DESEJO, Karl Maden contou que, embora nunca tenha conversado com Jessica Tandy sobre a substituição, imaginava que ela deveria ter ficado magoada por não ter sido chamada. Segundo ele, se o produtor Charles K. Feldman não tivesse trazido a Vivien Leigh, Kim Hunter ou o próprio Karl Maden teria sido substituído. Vivien Leigh era grande o suficiente para liderar todo aquele elenco competente, mas desconhecido do público de cinema. Portanto, sua escalação foi decisiva para o estúdio concordar em fazer o filme (CENSURA E DESEJO, 2006).

1.6.1 O Fenômeno Marlon Brando

Quando falamos no *Bonde*, inevitavelmente falamos no desempenho de Marlon Brando. Com relação a sua escalação para o papel, Sheilla O'Malley, crítica do RogerEbert.com e também do Film Comment, the Dissolve, Fandor, entre outros veículos, conta que Kazan e Tennessee Williams queriam o ator John Garfield para o papel de Stanley. O ator achava que uma temporada no teatro poderia atrapalhar seus planos de astro em Hollywood e sugeriu um contrato de quatro meses apenas, contendo uma cláusula que lhe garantisse o papel caso um filme fosse feito. Depois de uma longa negociação, a produtora Irene Selznick declinou a escolha de John Garfield e restou a eles testar Marlon Brando.

Tennessee Williams não estava satisfeito com essa opção porque Marlon Brando tinha apenas 23 anos e, na sua concepção, Stanley tinha por volta de 30. Contudo, Kazan já conhecia o

“magnetismo” de Marlon Brando e insistiu que Kazan fizesse uma leitura com ele. Kazan emprestou dinheiro para Brando ir até Provincetown ler o texto. O ator guardou o dinheiro e foi de carona, chegando três dias depois do combinado. Faltava energia elétrica no local e todos estavam no escuro quando Marlon Brando chegou. Para piorar, o vaso estava entupido. Então Marlon desentupiu o vaso e trocou os fusíveis queimados, reativando a iluminação. Quer Marlon Brando tenha consertado tudo apenas para impressionar ou se considerava um absurdo aquelas pessoas convivendo com falta de energia e um vaso entupido, jamais saberemos. O que importa é que essa atitude já causou uma impressão favorável (O’MALLEY, 2019).

Em seguida, todos se sentaram para a leitura. Ele nem bem leu 30 segundos, Tennessee Williams o interrompeu e disse que o papel era dele. Tennessee Williams (1975, p. 131) também conta que Margo Jones, que também estava hospedada em Provincetown, “deu um salto da cadeira e soltou um berro ao estilo ‘Tornado do Texas’, dizendo: Chama o Kazan no telefone agora! Essa é a melhor leitura que eu já ouvi – dentro ou fora do Texas!”⁴². Em seu livro *Life* (1988, p. 341), Kazan comenta que recebeu “uma ligação eufórica de nosso autor, com uma voz que se aproximava da histeria. Brando o tinha deixado perplexo”⁴³.

Não se sabe o quanto Tennessee Williams gostou do Marlon Brando ou de sua leitura, fato é que ele confessou à amiga Audrey Wood que não tinha se dado conta das vantagens de escalar um ator mais jovem para o papel do Kowalski. Em 29 de agosto de 1947, ele escreveu à Wood:

Não consigo expressar meu alívio por termos encontrado um Stanley enviado por Deus na pessoa de Brando. Eu não tinha percebido que valor excelente seria acrescentado ao se escalar um ator tão jovem para este papel. Isso humaniza o personagem do Stanley já que se torna a brutalidade ou insensibilidade da juventude em vez de um homem mais velho cruel. Não quero focar em peso ou culpa particularmente em nenhum personagem, mas transformar isso numa tragédia de mal entendidos e insensibilidade ao próximo. Um novo valor surgiu com a leitura de Brando, que foi de longe a melhor que já ouvi. Parece que ele criou um personagem dimensional, do tipo que a guerra produziu entre seus veteranos (WILLIAMS, 1993, p. 19).⁴⁴

No caso de Marlon Brando, seus 23 anos de idade ajudaram significativamente na composição do personagem imaturo. Além da idade, devemos acrescentar o carisma e o talento do

42 “jumped up and let out a ‘Texas Tornado’ shout. ‘Get Kazan on the phone right away! This is the greatest reading I’ve ever heard – in or outside of Texas!’”

43 “an ecstatic call from our author, in a voice near hysteria. Brando had overwhelmed him.”

44 “I can’t tell you what a relief it is that we have found such a God-sent Stanley in the person of Brando. It had not occurred to me before what an excellent value would come through casting a very young actor in this part. It humanizes the character of Stanley in that it becomes the brutality or callousness of youth rather than a vicious older man. I don’t want to focus guilt or blame particularly on any one character but to have it a tragedy of misunderstandings and insensitivity to others. A new value came out of Brando’s reading which was by far the best reading I have ever heard. He seemed to have already created a dimensional character, of the sort that the war has produced among young veterans.”

ator. Isso é algo que não se aprende em escola de atuação, nem se desenvolve ao longo da vida. A pessoa já nasce com isso.

A teórica Kristen Hatch (2005, p. 45) argumenta que Marlon Brando mergulhou no trabalho de criação de Stanley Kowalski de uma forma sem precedente em Hollywood. Portanto, a ascensão ao estrelato de Marlon Brando deve tanto ao seu carisma nato, seu talento, dedicação, intuição, quanto a “uma desestabilização da masculinidade que tinha sido marcadamente sentida”⁴⁵.

Diferente do que as comédias da época apresentavam, a masculinidade e a feminilidade passavam por uma significativa mudança com o aumento de ganho político e econômico das mulheres. Nesse ambiente de crescente independência das mulheres, quando a Emenda de Direitos Iguais e salários iguais começavam a aparecer na imprensa, e os homens começavam a perceber a perda de espaço, o *Bonde* é lançado, no qual o Kowalski de Marlon Brando reage violentamente à cunhada intrusa que desafia sua autoridade dentro de sua casa.

No curso das mudanças comportamentais com relação à masculinidade e feminilidade, Kazan alterou a maneira como os homens eram apresentados à plateia nos filmes. Com isso, Kazan puxou a plateia mais para o lado do Kowalski, o agressor, do que para o da Blanche, a agredida. Kristen Hatch (2005, p. 56) diz que “A plateia, parece, ficou tão excitada ao ver o peito nu de Brando quanto Stella ao ver o peito de Stanley, e para muitos, o espetáculo do corpo musculoso de Brando ofuscou a narrativa.” Para ela, o posicionamento de Marlon Brando como objeto de olhar de Stella, Blanche e consequentemente da plateia, altera a forma como o cinema clássico de Hollywood apresentava o objeto de olhar até então, passando das mulheres para os homens. No filme, Marlon Brando é oferecido como objeto de olhar de desejo da plateia. Por outro lado, o figurino de Blanche e Stella é extremamente formal, sem destacar nenhum atributo físico.

Hatch (2005, p. 256) menciona uma conversa entre Humphrey Bogart e Jack Cardiff, o diretor de fotografia do filme *Uma Aventura na África*, de 1951, que nos ajuda a entender como funcionava a apresentação da masculinidade em Hollywood na época. Bogart teve que ficar sem camisa em uma cena, então ele disse ao diretor de fotografia: “Escuta Jack – está vendo meu rosto? Ele tem muitas marcas e rugas. Estou cultivando-as há anos e gosto delas. Eu sou essas *marcas e rugas* – então não tente apagá-las nem diminuí-las tentando me fazer um maldito viado”⁴⁶.

Essa objeção de Bogart indica o quanto os atores rejeitavam as técnicas usadas para destacar a beleza de uma mulher – usando iluminação e ângulos de câmera para apagar as imperfeições. Contrário ao pensamento predominante da época, Marlon Brando aparece no filme com uma pele lisa, lábios grossos e sensuais em contraste com seu corpo musculoso.

45 “a destabilization of masculinity that had become markedly felt.”

46 “Listen, Jack – you see my face. It’s got a lot of lines and wrinkles on it. I’ve been cultivating them for years. They are *me* – so don’t try and light them out and make me look like a goddamn fag.”

1.6.2 Diferentes Métodos de Interpretação

Nem todos os atores gostavam de trabalhar com colegas treinados no Método. Quando a Metro-Goldwyn-Mayer produziu *Julio Cesar*, de William Shakespeare, em 1953 com Marlon Brando no papel de Marco Antonio, sob direção de Joseph L. Mankiewicz, a maioria do elenco tinha experiência com a métrica shakespeariana⁴⁷, com exceção de Brando.

A escalação de Brando para o filme não foi bem recebida por parte do elenco por ele ter aquele jeito enrolado de falar que ficou muito claro no *Bonde*. Aquele estilo de interpretação naturalista funcionava para determinado tipo de filme. Após ser contratado para o filme, Brando pediu que John Gielgud o ajudasse a declamar Shakespeare. Surpreendentemente, Brando se saiu muito bem no filme por ter seguido toda orientação de Gielgud e abandonado os grunhidos guturais e falar com a boca quase fechada, resultando numa péssima dicção.⁴⁸

Sempre houve rusga quanto a estilos de interpretação principalmente entre ingleses e norte-americanos. Alfred Hitchcock declarou que foi difícil trabalhar com Montgomery Clift em *A Tortura do Silêncio*, de 1953, porque Clift era um ator do método. Lilian Gish, considerada a maior atriz do cinema mudo, fez chacota do método, dizendo que era ridículo pensar que para retratar a morte o ator precisaria experimentá-la antes. O grande ator, produtor, roteirista e produtor britânico Charles Laughton dizia que atores treinados no método apresentam uma fotografia enquanto que atores de verdade apresentam uma pintura a óleo (WIKIPEDIA, 2020b).

Sir Laurence Olivier também perdeu a paciência com essa forma de atuar quando produziu e dirigiu *O Príncipe Encantado* em 1957, estrelado por Marilyn Monroe, então influenciada pelo Método. *O Príncipe Encantado* é uma adaptação da peça *The Sleeping Prince* (O Príncipe Adormecido), de Sir Terence Rattigan, escrita em 1953. Sir Laurence Olivier e Lady Vivien Leigh tinham feito a peça, mas no filme o casal principal foi feito por Sir Laurence e Marilyn Monroe. Este foi o primeiro filme realizado pela Marilyn Monroe Productions.

O filme *Sete Dias Com Marilyn*, dirigido por Simon Curtis, em 2010, mostra o *making of* da realização de *O Príncipe Encantado*, em 1957, e todos os problemas surgidos por causa da divergência de ideias sobre métodos de atuação. Marilyn Monroe tinha levado uma professora particular de teatro e só atuava com base no Método e isso irritava Sir Laurence.

⁴⁷ John Gielgud já tinha feito Marco Antonio no Old Vic Theatre em 1930 e Cássio no Shakespeare Memorial Theatre, em Stratford-upon-Avon, em 1950; James Mason tinha feito Brutus no Abbey Theatre, em Dublin, na década de 1940 e John Hoyt tinha feito Décio Bruto no Mercury Theatre em 1937.

⁴⁸ Marlon Brando se dedicou tanto ao estudo de dicção para este trabalho, que John Gielgud propôs dirigir uma montagem dele no papel de Hamlet, produção que não vingou (WIKIPEDIA, 2020a)

Um caso famoso sobre o conflito entre métodos de trabalho ocorreu entre Dustin Hoffman e Olivier durante filmagem de *Maratona da Morte* em 1976. No filme, o personagem de Dustin Hoffman precisava aparentar estar emocionalmente abalado. Ao chegar no estúdio com cara de cansado, Dustin Hoffman foi abordado pelo famoso ator inglês que lhe perguntou o que tinha acontecido. Eis que Hoffman respondeu ter passado a noite em claro, tomando café e fumando para chegar no estúdio com os nervos em frangalhos pronto para alcançar a “verdade” na cena. Sir Laurence, no máximo do sarcasmo, sugeriu que ele interpretasse. Era mais fácil.

Nossa experiência em teatro comprova que há vários tipos de interpretação e cada um serve a um tipo de trabalho a ser realizado. É necessário saber o estilo da peça, do roteiro, do público e do tema e trabalhar para se ajustar as suas exigências estéticas.

1.7 Código de Produção Cinematográfica – Código Hays

Devido ao aumento de reclamações sobre o conteúdo considerado obsceno dos filmes na década de 1930, o governo federal pensou em estabelecer uma comissão de censura. Para evitar isso, os magnatas dos estúdios, representados pela Produtores e Distribuidores de Filmes dos Estados Unidos (a MPPDA) decidiram censurar os filmes por conta própria e, em 1934, criaram o Departamento do Código de Produção (o PCA). O Departamento implementou o Código de Produção Cinematográfica, apelidado de Código Hays por causa de William Harrison Hays Jr., que foi presidente da MPPDA de 1922 a 1945.

O Código apresentava regras que moldaram a estética e o conteúdo do cinema dos Estados Unidos durante três décadas. Os filmes não autorizados tinham que pagar uma multa, correndo o risco de ter prejuízo na bilheteria já que a MPPDA era dona dos cinemas do país. Poucos filmes foram aprovados com seus roteiros intactos. Antes de começarem a filmar, os produtores tinham que apresentar os roteiros ao Escritório do Breen, chamado assim por causa do chefe do PCA, Joseph Breen, para análises e devidas alterações (ABEBOWALE, 2020).

1.7.1 Casos Famosos de Censura

Rebecca Shortall (RANKER, 2020) cita vários fatos curiosos sobre a atuação do Código. Em meio às proibições, ele exigia que, nas cenas de amor na cama, as atrizes mantivessem pelo menos um pé no chão o tempo todo. Alguns estudiosos afirmam que o “*Foot Popping Kiss*”, beijo em que a atriz levanta uma perna ao beijar ao ator, foi uma forma de protesto contra o código (TV TROPES, 2020).

Não podia haver beijo na horizontal, ou seja, na cama. O beijo também não podia expressar muito desejo. Provavelmente, daí surgiu o beijo hollywoodiano, em que o ator apenas encosta os lábios nos da atriz. O Código Hays também desaconselhava cenas com escravidão branca, mas nunca se opôs à escravidão de outra raça. (SHORTALL, 2020)

Na cena final de *Intriga Internacional*, de 1959, Hitchcock faz, o que pensamos ser, uma provocação ao Código Hays. Roger (Cary Grant) puxa Eve (Eva Marie Saint) estão na parte de cima do beliche de um trem. O casal começa a se beijar e, em seguida, Roger deita Eve no beliche. Quando ele começa a se deitar sobre ela, Hitchcock cria um ato sexual metafórico para driblar a censura: vemos um trem entrar em alta velocidade num túnel.

O exemplo de censura mais extrema se aplica à Betty Boop. Sua imagem não convencional foi pasteurizada para atender às regras rígidas. As saias foram abaixadas até o joelho, a cinta liga foi eliminada e o decote foi levantado para não ofender a moral e os bons costumes.

Foto 6: Betty Boop antes e depois da transformação forçada pela censura

Fonte: fandom.com

1.7.2 Censura ao *Bonde*

Rudy Behlmer conta que transpor o *Bonde* para a tela foi uma tarefa heroica. Os heróis são Tennessee Williams, que conseguiu vender os direitos da peça; o produtor Charles Feldman, que acreditava no valor comercial da peça, quando a maioria em Hollywood duvidava; o diretor Elia Kazan, que lutou com todas as forças possíveis para manter a versão fílmica o mais próximo possível da peça (CENSURA E DESEJO, 2006).

Três questões incomodaram particularmente os censores: a ninfomania de Blanche, a referência à homossexualidade de Allan Grey, marido de Blanche, e o estupro. Os censores achavam que esses temas não poderiam ser apresentados ao público de cinema. Segundo Turan,

Joseph Breen escreveu uma carta à Irene Mayer Selznick, produtora da peça, dizendo que “o material, que pode ser perfeitamente válido para dramatização e abordagem no palco, pode ser questionável, ou até mesmo completamente inaceitável, quando apresentado em um filme.”⁴⁹ (TURAN, 1993).

Behlmer conta que Kazan e Tennessee Williams tiveram que achar saídas que satisfizessem os censores, mas mantivessem seus anseios artísticos, principalmente com relação ao estupro. Assim que o Escritório de Breen aprovou o roteiro, o filme foi rodado e montado e começaram as exibições de teste. Eis que surge outro problema: a Legião de Decência (Legion of Decency) (CENSURA E DESEJO, 2006).

A Legião era uma entidade católica que questionava o conteúdo dos filmes. A organização não gostou do desejo físico exibido no filme e classificou o *Bonde* como “C” de Condenado. Isso significava uma ordem para os católicos boicotarem o filme. Para piorar, essa classificação poderia fazer com que órgãos de censura locais também censurassem o filme.

Para Behlmer, a Warner queria se livrar de qualquer problema com a Legião e liberar o filme para o maior número possível de salas para recuperar o investimento. Então eles aceitaram as imposições da Legião e fizeram os cortes na ilha de edição, sem necessidade de regravação. Obviamente Kazan e Tennessee Williams ficaram furiosos quando souberam que a Legião tinha classificado o filme como “C” e que a Warner tinha cortado trechos de cena e falas, os quais mostraremos na análise das cenas. Contudo, contratualmente a Warner tinha direito ao corte final.

Após feitas as alterações, que a Legião classificou o filme como “B”, significando que ele continha situações questionáveis para todas as faixas etárias. O filme foi lançado e exibido nos cinemas sem o boicote que afetaria o desempenho na bilheteria (CENSURA E DESEJO, 2006).

Em 1989, Michael Arick, diretor de preservação da Warner Bros., encontrou os trechos cortados por imposição da Legião, os quais foram reinseridos ao filme (TURAN, 1993). Em 1993, a Warner lançou uma Versão do Diretor em DVD. Esta versão apresenta 3 minutos a mais de cenas que foram excluídas em 1951, incluindo a tensão sexual entre Blanche e o cunhado Kowalski e a paixão de Stella pelo marido, entre outras.

49 “material which may be perfectly valid for dramatization and treatment on stage may be questionable, or even completely unacceptable, when presented in a motion picture.”

Capítulo 2. Fundamentação Teórica

2.1 Do Texto para a Tela

Cada meio de expressão tem suas próprias características. Para se realizar uma transposição entre meios distintos é necessário transpor a forma do conteúdo bem como a expressão do texto fonte. Portanto, a tradução intersemiótica exige a investigação das diversas linguagens envolvidas, neste caso, a dramaturgia, técnicas de interpretação, roteirização para cinema, domínio de câmera e fotografia, iluminação, música, efeitos sonoros, etc.

Em seu livro *Theory of Adaptation*, Linda Hutcheon (2006, p. 7) declara que “vista como uma *entidade formal ou produto*, uma adaptação é uma transposição anunciada e abrangente de uma obra em particular ou obras”⁵⁰. Essa transposição pode gerar uma mudança de meio, gênero ou do modo de envolvimento. No nosso caso, o *Bonde* passou do ato de contar (linguagem verbal) para o ato de mostrar (linguagem fílmica). Para isso, uma adaptação sempre exigirá uma (re)interpretação do texto adaptado e uma (re)criação do mesmo na nova linguagem.

Segundo Linda Hutcheon (2006), podemos pensar na adaptação como uma obra “palimpsestosa”, em cujo caso a sombra do texto adaptado sempre aparecerá no produto da adaptação. Contudo, ela também pode ser vista como um produto totalmente independente e deve ser avaliada como tal. Embora Kazan tenha (re)interpretado as rubricas da peça em imagens, consideramos o *Bonde* uma obra independente que guarda relação com texto escrito.

Partindo do princípio de que transpor um texto de teatro para filme é ajustá-lo para se tornar apropriado ao outro meio, interessa-nos saber o que foi adaptado e por qual motivo. Tentaremos identificar os ajustes, as distorções, acréscimos, exclusões, ocorridas durante o fenômeno tradutório.

O caso do *Bonde* é peculiar exatamente porque Kazan fez questão de dirigir o filme dialogando com a linguagem teatral. Com isso temos a possibilidade de analisar o filme enquanto produto de adaptação e apresentar os traços da linguagem teatral presentes no mesmo.

Linda Hutcheon (2006, p. 4) defende que parte do prazer por realizar ou consumir uma adaptação vem “simplesmente da repetição com variação, do conforto do ritual combinado com a picardia da surpresa”⁵¹ e que o reconhecimento e a lembrança fazem parte do prazer e (risco) que algumas pessoas têm de vivenciar uma adaptação, assim como a mudança. Hollywood descobriu isso logo no início do séc. XX e percebeu que podia elevar o status do cinema com textos teatrais

50 “[...] seen as a *formal entity or product*, an adaptation is an announced and extensive transposition of a particular work or works”.

51 “simply from repetition with variation, from the comfort of ritual combined with the piquancy of surprise.”

reconhecidos. Além disso, a transposição de um texto de teatro para filme possibilita que mais pessoas possam entrar em contato com a obra teatral, só que através de outro meio.

2.2 Diferenças Entre Teatro e Cinema

Para Allardyce Nicoll (1936, p. 24), embora cinema e teatro tenham muitas semelhanças “eles representam meios de expressão distintos e separados”⁵². Cada apresentação de teatro é um evento vivo, único, que depende da disposição, humor, comportamento do elenco e da plateia. O filme, ao contrário, é uma obra gravada em meio físico e, portanto, permanece imutável como um quadro ou escultura.

Temos aqui então duas formas basicamente distintas, citando novamente Allardyce Nicoll (1936, p. 26) “uma transitória e em constante estado de fluxo, a outra permanentemente estabelecida e imutável”⁵³. A imutabilidade do meio filmico contrapõe diretamente com a natureza efêmera da performance teatral que nasce no início da sessão e morre ao seu fim.

Outra diferença tem a ver com o espaço. Os dramaturgos conduzem a ação dramática através de diálogos e ações que cabem dentro das limitações do palco. Para adaptar peças de teatro para a linguagem filmica, os roteiristas precisam torná-las mais cinematográficas, criando espaço para a câmera desempenhar seu papel predominante como narrador ou como o olhar do público. A força motriz de condução da narrativa será a imagem.

Quanto à linguagem verbal, o roteirista Syd Field (1979, p. 180) explica que no teatro “Os personagens falam sobre seus sentimentos, memórias, emoções, eventos” enquanto que no filme podemos ver tais eventos, acompanhar os personagens sentindo essas emoções. Os roteiristas, em geral, transformam diálogos em imagens, ou dramatizam eventos apenas contados nas peças. O *Bonde* não sofreu muitos cortes de falas porque a linguagem coloquial dos personagens se ajusta muito bem à linguagem filmica. Tennessee Williams escreve de uma forma que se afasta bastante da descrição excessiva.

Outra diferença significativa é a limitação do palco enfrentada pelos dramaturgos. Eles se esforçam para contar os eventos da peça no mesmo lugar ou com número reduzido de mudanças de locação. No cinema, o recurso da câmera como narradora da história permite ao roteirista usar e abusar de espaços e locações. No cinema, uma discussão entre casais pode começar no quarto, continuar na escada, passar pela cozinha enquanto o casal bebe ou come algo. Em seguida, os dois podem discutir na garagem até o rompimento dentro do carro, onde um dos dois sai e bate a porta.

⁵² “they represent distinct and separate means of expression.”

⁵³ “one impermanent and in a constant state of flow, the other permanently established and unchangeable.”

Outra diferença é que o diretor de teatro não tem meios para focar a atenção da plateia para determinado detalhe, quer seja uma carta, a mão de um personagem, um objeto sobre uma mesa. O máximo que ele consegue é apontar o objeto com iluminação ou com o olhar do elenco virado para o mesmo ponto. Já no cinema, a câmera pode aproximar ou distanciar o foco, viajar por paisagens ou outros locais apenas mencionados no texto, usar diferentes ângulos, jogar com o ponto de vista estático da plateia com relação à distância. Caso contrário, a distância excessiva ficaria extremamente “teatral”, podendo resultar em um filme enfadonho e excessivamente teatral.

Quanto às semelhanças, podemos citar duas que facilitam a transposição de teatro para filme: a estrutura de cenas e o tempo de duração. Quando o texto é muito longo, o roteirista acaba por excluir cenas ou falas para se ajustar ao tempo considerado mais adequado. O *Bonde* não exigiu grandes cortes porque a duração da peça se aproxima da duração padrão de um filme. O filme tem duração de 130 minutos, a montagem dirigida por Emily Mann para o Broadhurst Theatre, em Nova York, em 2012, durava 160 minutos, com intervalo (BACALZO, 2012).

A montagem de Benedict Andrews para o Young Vic, em 2014, durava 200 minutos com um intervalo de 20 minutos⁵⁴ e a montagem brasileira dirigida por Rafael Gomes para o Tucarena em São Paulo, em 2015, durava 110 minutos (ADMIN, 2015). A duração mais longa da montagem de Benedict Andrews, segundo o crítico David Rooney (ROONEY, 2016), do *The Hollywood Reporter*, se deve ao uso da música que, embora somasse à sensação cinematográfica da produção acabou por esticar as transições a durações muito longas, resultando em uma duração de três horas e vinte minutos.

Portanto, por serem semelhantes, mas distintos, filme e teatro devem ser comparados pelo que são em relação aos contextos em que foram criados e não visando encontrar fidelidade.

Tennessee Williams é o dramaturgo norte-americano que mais teve obras transpostas para o cinema, dada à qualidade dramatúrgica e natureza cinematográfica de sua composição textual. Sua expressão imagética é tão forte que Thomas P. Adler (2013, p. 115) chama Tennessee Williams de um “roteirista de Hollywood”⁵⁵ devido aos recursos e técnicas que aplica na sua escrita. Sua estrutura de cenas bastante fluida aliada aos efeitos sonoros que invadem a cena estavam mais próximos da linguagem cinematográfica do que a teatral da época. O *Bonde*, por exemplo, tem uma estrutura episódica que se assemelha a um roteiro de cinema. Thomas P. Adler (1990, p. 11) relata que a estrutura da peça foi questionada. “O uso de uma sucessão de cenas cinematográficas em vez

54 Ver a Lista de Elenco disponível em http://d2z302fz6vkyr7.cloudfront.net/pdf/NTLive_StreetCar_UK_110914_HIRES.pdf. Acesso em: 23 de junho de 2018.

55 “Hollywood screenwriter”

de atos mais longos levou alguns críticos no início, como Ward Morehouse e Robert Coleman, a concluírem que o movimento da peça era ‘espasmódico’ e ‘episódico’⁵⁶.

Essa quantidade enorme de transposições para filme também prova que seus personagens e temas têm enorme ressonância com a plateia. Listamos abaixo algumas de suas obras adaptadas para o cinema: *À Margem da Vida* (1950), *Um Bonde Chamado Desejo* (1951), *Rosa Tatuada* (1955), *Baby Doll* (1956), *Gata em Teto de Zinco Quente* (1958), *De Repente no Último Verão* (1959), *Vidas em Fuga* (1959), *Anjo de Pedra* (1961), *Doce Pássaro da Juventude* (1962), *Período de Ajuste* (1962), *A Noite do Iguana* (1964), *Esta Propriedade Está Condenada* (1966), *Boom!* (1968, adaptado pelo próprio Tennessee Williams de sua peça “*O Leiteiro Não Para Mais Aqui*”), *A Última Mobile Hot-Shot*, (1970, adaptação de Gore Vidal do texto *As Sete Descidas de Myrtle*).

2.3 Live Theatre Broadcast

Ultimamente, temos visto um novo fenômeno de adaptação ganhar impulso: as exhibições de teatro ao vivo. Este evento de mídia vem impactando o modo de assistir peças de teatro, fomentando discussões internacionais sobre seu conteúdo, ideologia, estilo e acesso aos autores.

Para Lauren Hitchman (2018, p. 171), a combinação do teatro ao vivo com filme afetou a distinção entre os dois meio e acabou por criar uma híbrida experiência de assistir teatro e filme. Esse meio de difusão de teatro ao vivo tem caráter de adaptação “não deve ser visto como uma transposição neutra do palco para a tela, mas, ao contrário, como uma fusão do dois”⁵⁷. Nesse tipo de adaptação, o teatro exibido ao vivo passa a ter sua própria ontologia e a percepção da plateia será influenciada tanto pelos elementos de natureza teatral, quanto por aqueles de natureza cinematográfica, os quais constituirão uma forma híbrida.

Um benefício das exhibições em cinemas de peças transmitidas ao vivo é que espectadores, impossibilitados de ver a peça no teatro, podem assistir as apresentações ao vivo de produções renomadas. Pascale Aebischer e Susanne Greenhalgh (2018, p. 1) contam que não puderam assistir no teatro a montagem de *Julius Cesar*, de William Shakespeare, dirigida por Phyllida Lloyd, em 2012. O que elas viram foi a apresentação ao vivo da peça exibida nos respectivos cinemas de suas cidades. O diretor Rhodri Huw usou oito câmeras para capturar imagens das apresentações que foram exibidas ao mesmo tempo em alguns cinemas. Para as duas autoras essa experiência denota “a importante e contínua mudança no modo como as plateias participam de um evento, estão

56 “The use of a succession of cinematic scenes rather than longer acts prompted a number of early critics, such as Wards Morehouse and Robert Coleman, to conclude that the play’s movement was ‘jerky’ and ‘episodic’.”

57 “not to be viewed as a neutral transposition of stage onto screen, but rather as a fusion of the two.”

presentes no teatro e interagem umas com as outras e com as apresentações de Shakespeare”⁵⁸ (2018, p. 1).

Interessante notar como Shakespeare funciona como um catalisador dessa nova tecnologia. A *RSC Live Collection* foi lançada no DRAMA ONLINE⁵⁹ em um catálogo com 17 filmes contendo apresentações ao vivo da *Royal Shakespeare Company* de 2013 a 2017. Pascale Aebischer e Susanne Greenhalgh (2018) acrescentam que as peças filmadas de Shakespeare são fruto de várias tentativas de transpor a teatralidade para as telas da televisão e do cinema desde 2003 com a exibição de *Ricardo III* pela BBC produzida pelo *Shakespeare's Globe*.

O National Theatre conduz o projeto *NT Live* para exibição de peças em cinemas. Durante o lançamento do projeto *National Theatre Live*, Nicholas Hytner (2009, p. 6), diretor artístico do National Theatre, conta que estava confiante por serem os pioneiros em “um novo gênero, que não é bem teatro ao vivo, certamente não é cinema, mas uma aproximação emocionante da coisa real cujo alcance potencial é ilimitado”⁶⁰. David Sabel (2010, p. 9), Chefe do Setor de Mídia Digital do National Theatre, esclarece que não é a mesma coisa que estar no teatro, nem é essa a intenção dos organizadores. Eles almejam desenvolver uma experiência de alto valor artístico que possa “honrar a integridade do trabalho e ter uma conexão significativa com as plateias – não é uma experiência de segunda classe, mas diferente”⁶¹.

Se as organizações artísticas quiserem continuar inovando, tanto em termos artísticos quanto com relação ao acesso das plateias, elas devem tentar entender essa nova experiência. O *NT Live* acabou reunindo uma plateia que só pode assistir as peças remotamente. Sabel (2010) acrescenta que eles criaram um departamento com o intuito de ampliar o alcance e aprofundar o envolvimento com o trabalho do *National* por meio de mais plataformas e canais.

Os organizadores do projeto se preocupam em manter o caráter do “aqui agora” nas apresentações. O intuito é fazer com que a plateia experimente a transitoriedade como se estivesse num teatro. Para Sabel (2010), oitenta e quatro por cento do público que assistiu as exibições do *NT Live* sentiram uma emoção verdadeira por saberem que aquela transmissão capturava uma apresentação que acontecia naquela noite. Também foi importante assistir a apresentação com outras pessoas. Eles aplaudiram no fim da exibição por se sentirem conectados à apresentação.

Esses benefícios também têm sido observados nas “difusões do NT Live com atraso de tempo” (*time-delayed NT Live broadcasts*). Esse material pode ser exibido com atraso no outro lado

58 “the important and ongoing shift in how audiences participate in an event, are present in the theatre and interact with one another and with stage performances of Shakespeare.”

59 Disponível em <https://www.dramaonlinelibrary.com/pages/rsc-live-collection>. Acesso em: 22 de março de 2018.

60 “a new genre, not quite live theatre, certainly not cinema, but an exciting approximation of the real thing whose potential is limitless”

61 “honor the integrity of the work and have a significant connection with audiences – it is not second-class, but a different experience.”

do mundo até semanas após o evento. Foi uma grata surpresa para o *NT Live* descobrir que essas exibições funcionam tão bem quanto aquelas feitas no mesmo momento da apresentação da peça.

O *Bonde* também entrou nesta trilha de exibição de teatro ao vivo. A montagem de Benedict Andrews foi transmitida ao vivo para a Europa e algumas cidades dos Estados Unidos em 16 de setembro de 2014, num esforço colaborativo entre o *National Theatre Live* e o *Young Vic Theatre* (EDITOR, 2014). Subsequentemente, esse material capturado foi exibido “com atraso de tempo” para outras regiões, totalizando 110 locais em 40 países diferentes.⁶²

O *National Theatre* escolheu não editar as exibições posteriores e apresentá-las com todas as introduções e material suplementar das apresentações ao vivo. A intenção era preservar o sentido de evento para que a experiência da apresentação pudesse ser a mesma para todas as plateias. O público dos locais distantes disse que saber que a exibição foi capturada ao vivo originalmente aumenta o apelo para assistir muito mais do que se fosse uma versão editada.

Sobre o desafio de filmar uma apresentação ao vivo, o diretor posiciona suas câmeras de modo a oferecer à plateia no cinema os melhores lugares do teatro. O roteiro das câmeras foi desenvolvido e ensaiado junto com os ensaios no palco. Todo o processo visava integrar os elementos de transmissão com o processo de produção teatral, numa colaboração íntima entre o Diretor de Câmera e o Diretor de Palco, bem com toda a equipe criativa do teatro.

Quando uma peça é gravada ao vivo e depois exibida, o meio pelo qual ela é mostrada é diferente. Para Hutcheon (2006, p. 7), no teatro, a peça é “mostrada” a uma plateia presente, que reage de determinada maneira tanto em relação ao que acontece no palco quanto aos outros espectadores. Quanto à transmissão ao vivo de uma peça, a plateia no cinema também reage de maneira diferente tanto entre si quanto em relação ao que vê na tela. Portanto, cada modo de envolvimento aguça determinado sentido de apreensão na plateia, o que deve também ser considerado pelo adaptador ao elaborar a transposição.

Pascale Aebischer e Susanne Greenhalgh (2018, p. 1) defendem que a reação da plateia à exibição de uma experiência ao vivo, apesar do tempo passado entre a captura da imagem e a edição do produto, instiga o debate sobre o que é ‘estar vivo’ numa apresentação e sobre a cultura de mídia.

2.4 Patronagem

⁶² Em tempos de quarentena e com o aumento de apresentações ao vivo pela Internet, o National Theatre Live fez apresentações adicionais do *Bonde* de 21 até 27 de maio de 2020. Felizmente, tivemos a oportunidade de assistir à apresentação do dia 21 e comprovar a qualidade tanto da montagem quanto da competência do diretor e equipe em capturar som e imagem ao vivo. Elenco e produção afinados numa apresentação estonteante.

Em sua obra *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*, André Lefevere (1992, p. 15) definiu patronagem como “os poderes (pessoas, instituições) que auxiliam ou impedem a leitura, escrita e a reescrita da literatura”⁶³ Esses “poderes” podem influenciar a adaptação, recepção e canonização de uma obra devido às restrições impostas ao tradutor, adaptador, ou o que Lefevere chama de “reescritor”. A patronagem pode ser exercida por um órgão religioso ou de censura, aqui representados pelo Escritório de Breen e pela Legião de Decência.

Lefevere diz que a adaptação é uma reescrita de um texto original, que:

no seu aspecto positivo, pode ajudar no desenvolvimento de uma literatura e de uma sociedade. As reescritas podem introduzir novos conceitos, novos gêneros, novos recursos, e a história da tradução é também a história da inovação literária, do poder formador de uma cultura sobre outra (1992, p. vii).⁶⁴

Em seu artigo *Mother Courage's Cucumbers: Text, System and Refraction in a Theory of Literature* André Lefevere (2001, p. 4) argumenta que uma obra não é canonizada apenas por suas qualidades intrínsecas, mas pelo empenho e atuação daqueles que detêm o poder e impõem seus modelos sobre os demais integrantes do sistema.

Outro elemento significativo de atuação da patronagem é por meio do poder econômico. Filmes são caros e direcionados a um público muito maior e considerado menos sofisticado que o público de teatro. Peças de teatro também são muito caras e os produtores de cinema e teatro sempre procuram garantir que o filme ou a peça de teatro seja um sucesso de público. No caso do *Bonde*, a intenção de garantir retorno na bilheteria foi determinante para a escolha de Vivien Leigh para o papel de Blanche no lugar de Jessica Tandy.

Outro papel a ser considerado é o da crítica teatral, jornais e, revistas e mídia. A peça recebeu muitas críticas positivas e esse sucesso de crítica estimulou sua montagem pelo mundo todo, ajudando na sua canonização como clássico.

A peça rendeu um Pulitzer para Tennessee Williams e um Tony para Jessica Tandy. Todo esse sucesso de público e crítica convenceu a Warner a produzir o filme. É o poder econômico atuando em favor da divulgação e consequente canonização de uma obra.

Os filmes americanos são os preferidos no mundo inteiro graças a um poderoso esquema de distribuição, publicidade e criação de ídolos. Estes filmes acabam influenciando o comportamento de indivíduos e sociedades positiva ou negativamente. Consequentemente, as adaptações sempre são alteradas para agradar o gosto das massas, e isso inclui a busca pelo final feliz ou agradável.

63 “the powers (persons, institutions) that can further or hinder the reading, writing, and rewriting of literature.”

64 “in its positive aspect can help in the evolution of a literature and a society. Rewritings can introduce new concepts, new genres, new devices and the history of translation is the history also of literary innovation, of the shaping of power of one culture upon another.”

Outro intuito também é evitar problemas com a censura com temas delicados como sexo e prostituição. Entra aí o papel dos agentes de censura que influenciam o processo de adaptação.

Por ser de natureza imutável, o conteúdo e/ou a estética de um filme pode envelhecer com o tempo, questões polêmicas na época da produção podem ter mudado, preconceitos podem ter sido vencidos, códigos morais alterados. Se uma obra canonizada, que está fixada num veículo tão imageticamente poderoso quanto o cinema, for usada como referência em detrimento do texto adaptado, questões não percebidas ou excluídas podem continuar sendo ignoradas em novas reescritas. Por isso a importância de se analisar obras “canonizadas” e tentar trazer novos elementos de discussão à tona.

2.5 Feminismo e Gênero no *Bonde*

O *Bonde* oferece material substancial para um estudo intensivo dos papéis de gênero estabelecidos na primeira metade do século XX. A peça exhibe o conflito entre os estereótipos masculino e feminino e destaca atitudes relacionadas à identidade de gênero em transformação no fim da década de 1940. Philip C. Kolin (2000, p. 145) afirma que Tennessee Williams desafiou o “código tradicional de sexualidade nos anos de 1950”⁶⁵ e esboçou os “modos ortodoxos de genderização”⁶⁶.

Ammar Shamil Kadhim (2010, p. 102) argumenta que “Williams ilustra a mudança de atitude da sociedade com relação à masculinidade e também denuncia as atitudes da sociedade com relação às mulheres nos Estados Unidos naquela época”⁶⁷. Um padrão comportamental comum na época de dominação e abuso do homem sobre a mulher é mostrado. Stanley bate na esposa duas vezes e estupra a cunhada e mesmo assim, “Blanche é uma pária da sociedade, enquanto que Stanley é um orgulhoso homem de família”⁶⁸.

Stella e Eunice apanham dos respectivos maridos e mesmo assim nem cogitam se separar. Blanche vê o casamento com Mitch como sua única chance de sobrevivência. Para Kadhim (2010, p. 104), a sociedade forçava as mulheres a dependerem dos homens por isso que, quando Mitch rejeita Blanche, “ela imediatamente pensa em outro homem, o milionário Shep Huntleigh, que poderia salvá-la”⁶⁹.

65 “traditional codex of sexuality in the 1950’s.”

66 “orthodox modes of genderization.”

67 “Williams illustrates society’s changing attitudes towards masculinity and denounces the society’s attitudes towards women in America at that time.”

68 “Blanche is an outcast from society, while Stanley is the proud family man.”

69 “she immediately thinks of another man, the millionaire Shep Huntleigh, who might rescue her”

Elise Ann Earthmann (2003, p. 274) argumenta que a peça “exibe uma luta épica entre as forças ultramasculina e ultrafeminina”⁷⁰. Stanley ama tudo que é identificado como masculino: um bom bife, boliche, pôquer, uísque, piadas sujas e sua gatinha Stella. Por outro lado, Blanche é a própria exibição de tudo que associado ao feminino, ela usa vestidos leves floridos e luvas brancas, fica horas no banho, mente sobre a idade, foge da luz clara demais, e seduz os homens.

Blanche e Stella foram criadas como *Southern belles*⁷¹, que normalmente é a filha jovem, solteira de uma família dona de plantação. O episódio *Southern Belles and Ladies* do The History Engine (THE HISTORY ENGINE, 2015) relata que uma *belle* tinha poucas obrigações exceto ser obediente, cavalgar, costurar e, talvez, aprender a ler e escrever. Seu propósito de vida era atrair e conquistar um marido rico. Por isso, ela sempre estava arrumada, conseqüentemente, se transformando em um “lindo objeto” sem pensamento próprio, muitas vezes representada olhando para um espelho. Na rua, uma *belle* em geral usava chapéu ou sombrinha para não ficar bronzeada, o que era típico da classe operária. Embora tivesse que atrair os homens, esperava-se que a *belle* não aparentasse saber nada de sexo. Ela devia ser um poço de pureza.

Blanche DuBois apresenta vários traços de uma *Southern Belle*. Ela morre de medo de envelhecer e perder a beleza, que para ela é um dos seus maiores trunfos. Outra caracterização explícita da *Southern Belle* em Blanche aparece quando Kowalski abre seu baú sem autorização e exhibe suas roupas e joias. Além disso, por ser incapaz de se manter sozinha ou administrar sua vida, o autor apresenta Blanche fazendo uso da coisa mais valorizada na *Southern Belle*: sua sexualidade.

Em *O Segundo Sexo*, Simone de Beauvoir⁷² faz uma análise detalhada da opressão das mulheres, a qual viria a influenciar o feminismo na década de 1960. Ela também apresenta uma distinção entre sexo e gênero. Para Beauvoir (1967, p. 9), “Ninguém nasce mulher, torna-se mulher. Nenhum destino biológico, psíquico, econômico define a forma que a fêmea humana assume no seio da sociedade”. Para ela, sexo é o aspecto biológico e natural de toda criatura e gênero é construído pela sociedade. A distinção entre gênero e sexo passou a ser utilizada pelas teorias feministas com o intuito de salientar a construção da identidade das mulheres.

Judith Butler⁷³ vai além de Simone de Beauvoir e questiona a distinção sexo/gênero. Butler (2010, p. 24) argumenta que o corpo não tem nada de natural, ele é construído à medida que a criança é educada pelos instrumentos sociais de poder que a levam a se transformar em uma mulher.

70 “depicts an epic struggle between ultramasculine and ultrafeminine forces.”

71 A *Southern Belle* é um personagem recorrente na literatura do sul dos Estados Unidos. Scarlett O’Hara, de *O Vento Levou*, escrito por Margaret Mitchell, e Blanche DuBois são duas *Southern Belles* que o cinema tornou mundialmente famosas. Mitchell usa a figura da Belle Scarlett O’Hara para dramatizar as mudanças sociais causadas pela Guerra de Sucessão.

72 Simone de Beauvoir foi uma escritora, intelectual, filósofa existencialista, ativista política, feminista e teórica social francesa com grande produção intelectual e influência desde a década de 1960.

73 Judith Butler é uma das principais teóricas da questão contemporânea do feminismo, da teoria *queer*, filosofia política e ética.

Para ela, a “heterossexualidade compulsória” é imposta pelas instâncias reguladoras do poder, ou seja, pelo discurso hegemônico.

Nesse sentido, tanto a heterossexualidade sancionada quanto a homossexualidade transgressora do *Bonde* são produzidas pela lei/dentro da lei. Contudo as pessoas podem contestar as imposições da lei por atos de rebelião e de questionamento como fizeram Tennessee Williams e Elia Kazan.

Ralph F. Voss (2002, p. 3) acrescenta que a “ascensão dos estudos de gênero na academia encontrou um solo fértil”⁷⁴, onde estudiosos podem estudar novas abordagens sobre as peças de Tennessee Williams. Ele também diz que “não apenas a sexualidade aprisionada das personagens de Williams, mas do próprio Williams proporcionaram motivação e problema potentes”⁷⁵, o que resultou em novas maneiras de se entender Blanche DuBois.

Seguindo essa linha de raciocínio, Nancy M. Tischler (2002, p. 52) discute o jogo de poder e controle sexual entre homens e mulheres presente no *Bonde* que dialoga com a vida pessoal de Tennessee Williams, afirmando que Blanche é o “papel de uma mulher que buscava controle sobre um homem fraco (Mitch), enquanto deseja o bruto forte, sexual (Stanley)”⁷⁶. Para ela (2002, p. 53), o dramaturgo sempre deixou claro seu gosto por sexo selvagem na vida pessoal, mas “foi forçado pelas convenções da época a moderar sua exibição de violência sexual”⁷⁷.

O *Bonde* trata basicamente da vida das pessoas no seio familiar. A família é muito importante nessa questão porque ela reforça todas as desigualdades de gênero. A cena do estupro, por exemplo, intensifica o peso sobre o conflito, porque Stanley e Blanche são cunhados, e Stella, a irmã de Blanche, naquele exato momento, está tendo o bebê de Stanley.

Esta pesquisa não pretende aprofundar esse tema e sim analisar os meios utilizados para transposição do conteúdo do texto para linguagem fílmica. No entanto, apontaremos algumas situações relacionadas à identidade de gênero e traços da sociedade patriarcal que afetam as relações dos personagens.

74 “rise of gender studies in the academy found rich soil...”

75 “the shackled sexuality not only of Williams’s characters but also of Williams himself always provided potent motivation and incident”

76 “the role of a woman who sought control over a weak man (Mitch) while lusting after a strong, sexual brute (Stanley).”

77 “was forced by theater conventions of the time to moderate his portrayal of sexual violence.”

Capítulo 3. Análise das Cenas

O *Bonde* é uma peça episódica composta de 11 cenas. Analisaremos a Cena I com maior ênfase. Da Cena II em diante, nossa análise se deterá apenas a questões complementares àquelas apontadas na primeira ou a algum elemento que for realmente novo.

O enquadramento é a questão mais importante da linguagem cinematográfica. A escolha de de um plano depende do que o diretor quer ressaltar na cena e como o espectador perceberá o mundo sendo criado naquele quadro. Apresentamos abaixo um glossário dos termos básicos usados em enquadramento para facilitar o entendimento das intenções de Kazan.

- Ponto de vista: imagem captada pela câmera que reproduz o olhar da personagem;
- Plano geral: cobre uma vasta área como uma rua ou paisagem;
- Plano médio: enquadra o personagem por inteiro em pé;
- Plano americano: enquadra o personagem na altura da cintura ou das coxas;
- Primeiro plano: enquadra o busto do personagem;
- Primeiríssimo plano: enquadra apenas o rosto;
- Plano/contraplano: alternância dos planos no mesmo eixo, mas em sentidos opostos.

A EPIGRAFE contém um trecho do poema “*The Broken Tower*” de Hart Crane:

*E assim foi quando entrei na terra arrasada
Para a visionária companhia do amor encontrar;
Sua voz um instante no vento (não sei para onde arremessada)
Mas a cada escolha desesperada pouco pude segurar*⁷⁸ (WILLIAMS, 1974, p. 5)

O poema de abertura sintetiza a instabilidade emocional e a péssima situação de Blanche. Ele retrata de uma forma poética os temas de amor e perda que aparecerão em vários momentos da peça. Ao chegar ao prédio de dois andares na rua Elysian Fields, Blanche espera chegar a um lugar de salvação. Seus parentes estão mortos e ela foi expulsa de sua cidade. Seu encontro com a irmã é a última tentativa de criar laços afetivos verdadeiros com alguém, mas ela vai descobrir que chegou a uma terra arrasada, destruída.

Em seguida, o poema também retrata a natureza efêmera do amor, que para Blanche foi apenas “um instante no vento”, representado pela descoberta do amor por Allan Grey e depois seu

⁷⁸ “*And so it was as I entered the broken world
To trace the visionary company of love, its voice
An instant in the wind (I know not whither hurled)
But not for long to hold each desperate choice*”

suicídio. Então, ela passa a ter vários encontros com pouco afeto, tenta se agarrar as suas escolhas, mas fracassa e perde a sanidade.

Este trecho do poema de Hart Crane foi excluído do início do filme. Não encontramos o motivo exato, mas talvez tenha sido por opção de não abrir o filme com um trecho da obra de um poeta reconhecidamente homossexual e suicida.

CENA I. Blanche chega no bonde Desejo ao fim da sua linha no Elysian Fields

As rubricas são um elemento importante desta análise primeiramente, porque Kazan transformou várias rubricas em imagem e, segundo, porque às vezes as rubricas são mais importantes e reveladoras que o diálogo em si por causa do Teatro Plástico.

A rubrica inicial da CENA 1 apresenta o cenário:

Exterior de um prédio de esquina de dois andares numa rua em Nova Orleans que é chamada de Elysian Fields e fica entre os trilhos da L&N e o rio. A área é pobre mas, ao contrário de áreas similares em outras cidades americanas, ela possui um charme libertino. As casas são na maioria estrutura branca, cinza desgastado, com escadas e galerias externas bambas e cumeeiras pitorescamente ornamentadas. Este prédio tem dois apartamentos, andar superior e inferior. Escadas brancas desbotadas conduzem à entrada de ambos (WILLIAMS, 1974, p. 18).⁷⁹

O filme começa com a introdução do tema principal composto por Alex North e a exibição do símbolo da Warner. Segundo Robert Townson (NORTH E A MÚSICA DO SUL, 2006), este tema foi revolucionário por misturar elementos do jazz à música clássica e dialogava perfeitamente com os momentos de tensão da peça. Alex North foi indicado ao Oscar, mas a música vencedora da noite foi *In the Cool, Cool, Cool of the Evening*, composta por Hoagy Carmichael e Johnny Mercer, e usada para o filme *Órfãos da Tempestade*. North já tinha trabalhado com Kazan na trilha da peça e acabou aceitando o desafio de compor a trilha do filme. North viajou para Nova Orleans e entrou em contato com a musicalidade local. Ele compôs um tema principal e variações do tema para serem usadas em diferentes momentos do filme. É digno de nota o diálogo entre os instrumentos de jazz e as cordas, assim como as variações que ele cria com a Varsoviana.

Na sequência, os créditos são apresentados sobre a imagem do prédio de dois andares de esquina com varandas típicas de New Orleans e a escadaria que leva ao andar de cima. O prédio é decadente, cinza desbotado e o reboco está caindo. Não há nenhum esforço em fazer o cenário

⁷⁹ “The exterior of a two-story corner building on a street in New Orleans which is named Elysian Fields e runs between the L & N tracks and the river. The section is poor but, unlike corresponding sections in other American cities, it has a raffish charm. The houses are mostly white frame, weathered gray, with rickety outside stairs and galleries and quaintly ornamented gables. This building contains two flats, upstairs and down. Faded white stairs ascend to the entrances of both.”

parecer realista. É o primeiro sinal de que Kazan vai conduzir o filme por um caminho entre realismo e expressionismo, nos moldes do Teatro Plástico. Embora o cenário do filme contenha todos os elementos realistas de uma casa, este não pretende passar a textura e identificação de um lugar real. Temos aí um claro exemplo de intertextualidade: o espectador assiste a um filme adaptado de uma peça teatral em que os recursos da linguagem fílmica são aproveitados ao máximo, mas sem apagar por completo os traços de teatralidade.

Foto 7: Prédio em Elysian Fields

Fonte: *A STREETCAR NAMED DESIRE*⁸⁰

E a rubrica continua descrevendo Nova Orleans de forma poética e romântica:

São os primeiros sinais de escuridão de uma noite no início de maio. O céu que aparece em torno do prédio branco simplório é de um azul peculiarmente delicado, quase turquesa, que dá à cena um tipo de lirismo e graciosamente atenua a atmosfera de decadência. Pode-se quase sentir o hálito quente do rio marrom além dos armazéns do rio com suas fragrâncias leves de banana e café. Um ar correspondente é evocado pela música de artistas negros em um bar de esquina. Nesta parte de Nova Orleans você praticamente sempre está quase na esquina, ou a algumas portas, de um minúsculo piano sendo tocado pela fluência apaixonada de dedos escuros. Este Blue Piano expressa o espírito da vida que acontece neste local (WILLIAMS, 1974, p. 18).⁸¹

80 Todas as fotos usadas neste capítulo foram retiradas do filme *A STREETCAR NAMED DESIRE*, versão do diretor sem cortes, lançado pela Warner em 1993, e cortadas no paint. Não fizemos nenhum ajuste de cor ou brilho para tentar manter a maior proximidade possível com a estética do filme.

81 “It is the first dark of an evening early in May. The sky that shows around the dim white building is a peculiarly tender blue, almost a turquoise, which invests the scene with a kind of lyricism and gracefully attenuates the atmosphere of decay. You can almost feel the warm breath of the brown river beyond the river warehouses with their faint redolences of bananas and coffee. A corresponding air is evoked by the music of Negro entertainers at a barroom around the corner. In this part of New Orleans you are practically always just around the corner, or a few doors down the street, from a tinny piano being played with the infatuated fluency of brown fingers. This Blue Piano expresses the spirit of the life which goes on there.”

Uma sequência de abertura foi criada para o filme, traduzindo a rubrica inicial em imagens. Uma tomada panorâmica mostra um trem chegando à estação de Nova Orleans à noite e a linha férrea à margem do rio. No sentido literal, vê-se o trem no qual Blanche acabou de chegar, mas metaforicamente é uma sugestão da sexualidade latente na obra. Este efeito de um trem passando ou o apito de trem será usado algumas vezes no filme em contexto de ato ou desejo sexual.

A edição corta para vários táxis chegando apressados à estação bastante agitada. Eles são orientados por um guarda de trânsito, que apita sem parar no momento em que o trem para na plataforma. Um grupo de passageiros, vestidos elegantemente, corre de dentro da estação para pegar o trem. No grupo há uma noiva de vestido branco de cauda longa e seus amigos carregando presentes. Outro tema da peça é apresentado – o casamento, aqui retratado no dia da cerimônia e com muita alegria. Então, uma mulher num vestido claro esvoaçante, aparentemente perdida, necessitando da ajuda de qualquer estranho surge do meio da fumaça – ela é Blanche DuBois.

Neste ponto, temos a primeira alteração de diálogo com troca de personagem e local. Oscar Saul, faz com que Blanche peça informação a um jovem marinheiro – outro signo de desejo na obra de Tennessee Williams, e não à vizinha Eunice, conforme está escrito na peça:

Marinheiro: Posso ajudá-la, senhora?

Blanche: Disseram-me para pegar um bonde chamado Desejo, e depois transferir para um chamado Cemitérios, viajar seis quarteirões e descer no – Campos Elísios!

Marinheiro: Aí está seu bonde.⁸²

Toda a simbologia dos nomes contidos na peça foi mantida no filme. O itinerário de Blanche da estação até a casa de Stella representa a viagem de sua própria vida. Ela deve pegar um bonde chamado “Desejo”⁸³, que aqui pode se referir ao seu desejo de abandonar seu passado em Laurel cheio de encontros com estranhos em um hotel de alta rotatividade após a morte de seu marido. Pode representar também o desejo de voltar a viver uma vida como uma mulher elegante e digna. Ela deseja encontrar isso tudo em Nova Orleans.

Depois ela tem que trocar por um bonde chamado Cemitérios, que é um símbolo claro da morte, todas as perdas que ela sofreu nos últimos anos: a propriedade, a morte de seus familiares e conhecidos, seu trabalho e ter sido expulsa da cidade, além de ser um prenúncio das perdas futuras.

82 “Sailor: Can I help you ma’am?

Blanche: They told me to take a streetcar named Desire and then transfer to one called Cemetery, and ride six blocks and get off at Elysian Fields.

Sailor: There’s your car now.”

83 Os tradutores da primeira metade do século XX costumavam traduzir os títulos, resumindo o “sentido” da peça. Em geral havia uma grande perda ou adulteração do sentido. Para sua estreia, o *Bonde* foi traduzido por Carlos Lage como *Uma Rua Chamada Pecado*, título que distorce completamente o sentido que Tennessee Williams deu a “bonde” e a “desejo” em sua peça.

Em seguida, ela chegará ao ponto final da viagem que é o lugar onde Stella e Stanley moram – chamado Campos Alíseos. Essa é uma referência clara ao mundo dos mortos da mitologia grega, o paraíso governado por Hades. Tennessee Williams subliminarmente indica que este é o lugar onde Blanche fará a passagem definitiva para seu mundo de fantasia, sem dor, sem sofrimento.

Desde o início Kazan se propõe a fazer um movimento de câmera que não segue o padrão hollywoodiano habitual de plano x contraplano. Ele faz um filme em que “a sombra do texto adaptado paira sobre o filme” (HUTCHEON, 2006, p. 6). Logo após o marinheiro dizer à Blanche que seu bonde estava chegando, ela olha para a esquerda. Há um corte para um bonde com o itinerário “DESIRE”. A tomada do bonde DESIRE chegando parece ser do ponto de vista da Blanche já que é precedida por ela olhando para a esquerda. Contudo, percebemos que ela entra no quadro e sobe no bonde. É o ponto de vista da plateia. Além disso, o plano é americano desde o momento em que Blanche sai por entre a fumaça do trem. É como se a plateia estivesse no teatro assistindo Blanche chegar na estação, conversar com o marinheiro, olhar o bonde, se aproximar e subir no mesmo com a ajuda do rapaz. O realismo da linguagem fílmica dialogando com a visão da plateia de teatro.

A aparição de Stanley Kowalski no filme difere da forma concebida por Tennessee Williams para a peça. Na peça, a rubrica indica:

Dois homens contornam a esquina, Stanley Kowalski e Mitch. Eles têm aproximadamente 28 e 30 anos, estão vestindo roupas de trabalho azul denim. Stanley carrega uma jaqueta de boliche e um pacote com manchas vermelhas do açougueiro. Eles param ao pé da escada (WILLIAMS, 1974, p. 13).⁸⁴

Stanley chama Stella aos berros, ela vem até o primeiro lance de escadas e diz para ele não gritar com ela. Ele atira o pacote de carne, ela pega e ri, enquanto os dois homens viram a esquina.

Esta cena é muito simbólica porque, com poucas palavras, Tennessee Williams apresenta Stanley como o dono da sua própria vida e a da esposa. Suas roupas de trabalho sugerem que ele é o provedor. Stanley tem toda a liberdade para fazer o que quiser e Stella o obedece. Sua jaqueta de boliche ressalta seu espírito de uma equipe masculina. Ele gosta de jogar boliche com os amigos e Stella, se quiser, tem que pedir a ele para ir também:

Stella (*gritando enquanto ele sai*): Stanley! Onde você vai?
Stanley: Jogar boliche!
Stella: Posso assistir?

84 “Two men come around the corner, Stanley Kowalski and Mitch. They are about twenty-eight or thirty years old, roughly dressed in blue denim work clothes. Stanley carries his bowling jacket and a red-stained package from a butcher’s. They stop at the foot of the steps.”

Stanley: Vem. (*Ele sai*) (WILLIAMS, 1974, p. 14).⁸⁵

Oscar Saul retirou esta cena do filme e apresenta Stanley somente na cena no boliche.

No filme, logo após Blanche entrar no bonde, a edição corta para uma cena criada para mostrar sua chegada ao bairro. Uma panorâmica mostra a rua dos Kowalskis. Blanche assustada atravessa a rua e chega ao prédio de dois andares. Nessa curta caminhada, podemos ver o que a rubrica descreve como “New Orleans é uma cidade cosmopolita, onde há uma mistura relativamente quente e fácil de raças na velha parte da cidade” (WILLIAMS, 1974, p. 13).⁸⁶

É noite num bairro de classe baixa. Há muitas pessoas na rua. Ao fundo um casal de negros conversa, um pouco mais à frente duas freiras conduzem um grupo de garotinhas. Vê-se também as luzes dos bares, carros passam, um negro carrega uma galinha viva, enquanto uma briga começa num bar com garrafas quebradas, socos e risadas.

Foto 8: Blanche chegando ao Bairro Francês

Ouve-se a música composta por Alex North com elementos de jazz que expressa o espírito do local. Esta música estabelece o ambiente frenético e multicultural de Nova Orleans, que

85 “Stella (*calling after him*): Stanley! Where are you going?

Stanley: Bowling!

Stanley: Can I come watch?

Stanley: Come on. (*He goes out*)”

86 “New Orleans is a cosmopolitan city where there is a relatively warm and easy intermingling of races in the old part of town.”

contrasta significativamente com a tranquilidade de *Belle Reve*⁸⁷. Este ambiente causa ansiedade e insegurança em Blanche.

A rubrica da chegada de Blanche ao prédio expressa seu estado de confusão: “Blanche contorna a esquina, carregando uma valise. Ela olha um pedaço de papel e depois um prédio, olha novamente o pedaço de papel e o prédio. Sua expressão é de choque e descrença” (WILLIAMS, 1974, p.15).⁸⁸ Blanche se veste de modo e fino “como se estivesse chegando a um chá de verão ou coquetel no Garden District” (WILLIAMS, 1974, p. 15).⁸⁹

Ao chegar na casa, Blanche encontra duas mulheres tomando ar nas escadas do prédio: Eunice, que ocupa o apartamento de cima, e a outra vizinha. Ouve-se ao fundo a música alegre de uma banda de jazz tocando no bar próximo. A rubrica descreve uma atmosfera alegre e a liberdade do local, mas Nova Orleans é um lugar onde Blanche se sente totalmente deslocada e desconfortável.

Na rubrica, Eunice diz à Blanche que sua irmã Stella está no boliche com o marido. Blanche diz que quer ficar só. Eunice vai ao boliche apressar Stella. A rubrica prossegue descrevendo o estado emocional de Blanche e o miado de um gato. Em seguida, Blanche procura uma bebida e encontra uma garrafa de uísque, bebe e retorna a garrafa ao mesmo lugar. Senta-se. Stella vira a esquina correndo e encontra Blanche em casa (WILLIAMS, 1974, p. 16).

Nesta parte, Oscar Saul fez outra alteração para o filme. Eunice recebe Blanche e diz que Stella está no boliche. No filme Blanche é recebida por duas mulheres: Eunice e a vizinha. Isso sugere a possibilidade de que mulheres que vivem naquele ambiente à sombra de seus maridos sempre procuram criar laços de apoio mútuo. O *Bonde* contém várias situações que retratam o sofrimento das mulheres e as duas irmãs são vítimas da brutalidade de Stanley. Talvez esse seja outro motivo para Saul ter transferido a aparição de Stanley para outro momento. O início do filme se concentra em mulheres: a noiva feliz, Blanche chegando e sendo recebida por duas mulheres.

Na sequência, mais uma cena externa foi criada. Após Eunice dizer que Stella está no boliche, há um corte e Blanche já aparece no boliche. Ela tenta avistar Stella. Kazan já começa a apresentar gradualmente signos que serão revelados no decorrer do filme, tal como a imagem de Blanche refletida no espelho da máquina de cigarros. Ele dialoga com a caricatura de Blanche

87 *Belle Reve* é o nome da propriedade pertencente à família de Stella e Blanche. O nome está em francês e significa Belo Sonho. Novamente um jogo de palavras de Tennessee Williams, já que o nome da plantação sugere uma ilusão, um belo sonho, mas a plantação é real. Por outro lado, belo sonho pode se referir a algo que existiu, mas acabou. Ao contrário de outras ilusões de Blanche, essa é a única que realmente existiu e à qual as duas irmãs estão ligadas por causa da herança e do estilo de vida dos ricos proprietários do sul. O nome apresenta um erro gramatical: *belle* é um adjetivo feminino e *reve* um substantivo masculino. A tradução literal seria “bela sonho”.

88 “Blanche comes around the corner, carrying a valise. She looks at a slip of paper, then at the building, then again at the slip and again at the building. Her expression is one of shocked disbelief.”

89 “as if she were arriving at a summer tea or cocktail party in the garden district.”

enquanto *Southern Belle*, que se importava muita com a aparência, e com frequência era retratada perto de um espelho. Por fim, Stella corre em direção à Blanche. Nesse momento, Vivien Leigh faz uma ação bastante enriquecedora, que não consta na rubrica, mas que caracteriza muito bem sua construção de Blanche. Ela aperta os olhos como se tentasse localizar a irmã à distância, sugerindo que Blanche é míope, mas não usa óculos, talvez por vaidade.

As duas irmãs se encontram e Blanche começa a falar rapidamente sobre sua aparência, o excesso de luz e o lugar horrível onde Stella mora. A tomada é feita em plano americano, cobrindo as duas atrizes ao mesmo tempo. Novamente, é como se a plateia de um teatro estivesse vendo as duas atrizes conversando uma de frente com a outra.

Então, Stella quer apresentar Blanche a Stanley, mas esta se recusa naquele momento. Stella insiste e novamente Vivien Leigh usa o recurso de apertar os olhos para enxergar de longe: Qual é, qual é ele?⁹⁰ (Esta fala não consta na peça). Stella aponta o marido e a cena corta para Stanley que é visto de longe pela primeira vez no filme empurrando os amigos, jogando coisas pro alto. Essa ação física de Stanley na sua primeira aparição, no meio de uma briga, indica que ele é a corporificação de um homem reativo, propenso a resolver seus conflitos com violência física. Blanche se espanta com a reação violenta de Stanley diante de uma divergência e fica muito surpresa quando Stella pergunta: Ele não é maravilhoso?⁹¹ (Esta fala não consta na peça) Esse é o primeiro sinal no filme de que Stella está tão apaixonada, que não se importa com as grosserias do marido.

Foto 9: Stella extasiada ao mostrar seu marido Stanley

90 “Which is, which is he?”

91 “Isn’t he wonderful?”

As duas decidem conversar no bar do boliche, outro ambiente criado por Oscar Saul. Tudo em plano médio. As duas se sentam, Blanche pede uma bebida forte e Stella toma refrigerante. Blanche já começa a revelar suas perturbações. Ela fuma, bebe e fala.

Na peça, esse diálogo é realizado na cozinha, enquanto Stella serve uma bebida à Blanche. Blanche diz: “Agora, deixe-me olhar para você. Mas não olhe para mim. Stella, não, não, não, não até mais tarde, não até eu tomar banho e descansar! E apague essa luz forte! Apague! (WILLIAMS, 1974, p. 18-19)”⁹². Essa é a primeira vez na peça que Blanche demonstra aversão por luz.

No filme, a fala sobre apagar a luz forte foi cortada e transformada em ação. Vivien Leigh faz um gesto engraçado, mas que caracteriza muito bem a obsessão de Blanche por fugir da luz. Ela chegou usando um chapéu com um véu transparente. Quando as duas se sentam e resolvem pedir as bebidas, Blanche levanta o véu e imediatamente muda a posição de uma lâmpada para não ser vista numa luz muito clara. O gesto é muito preciso, sugerindo que ela já automatizou sua obsessão por evitar qualquer tipo de luz numa tentativa de esconder sua verdadeira idade. Nesse sentido ela reproduz o preconceito da sociedade patriarcal de que a beleza está diretamente ligada a juventude.

Harry Stradling, diretor de fotografia, concebeu uma iluminação que cria um contraste entre sombras e luz, principalmente quando Blanche está presente, o que seria a representação do seu estado interior. Nesta conversa no bar do boliche, o rosto de Blanche entra e sai da luz várias vezes. Durante o filme, Blanche com frequência evita luz clara. Aqui a câmera contrapõe plano e contraplano americano, sem nenhum primeiríssimo plano, para realçar o estado flutuante de Blanche. É possível perceber que ela vive em seu próprio mundo, mas tem ampla e absoluta consciência do mundo exterior.

Falemos agora de Stella Kowalski. Stella em latim significa estrela, conforme a própria Blanche diz ao encontrar a irmã: “Stella, oh, Stella! Stella de estrela!” (WILLIAMS, 1974, p. 18)⁹³. Uma estrela simboliza luz e esperança que pode ser uma boa descrição para o papel da Stella na trama. Ela faz a ponte entre Blanche e Stanley, negocia conflitos entre aquelas duas personalidades tão conflitantes. Com Blanche, Stella compartilha a mesma origem abastada e educada, e com Stanley ela compartilha o mesmo desejo sexual.

Até este ponto, a peça passou por algumas alterações, mas nada que indicasse ser por conta da censura. Elas parecem atender escolhas que melhor se encaixem na linguagem fílmica. Podemos citar como exemplo de alteração a fala de Blanche “Agora não se preocupe, sua irmã não se tornou uma bêbada, ela só está toda agitada, com calor, cansada e suja!” (WILLIAMS, 1974, p. 19).⁹⁴ Na

92 “Now, let me look at you. But don’t you look at me, Stella, no, no, no, not till later, not till I’ve bathed and rested! And turn that over-light off! Turn that off!”

93 “Stella, oh, Stella, Stella! Stella for Star!”

94 “Now don’t get worried, your sister hasn’t turned into a drunkard, she’s just all shaken up and hot and tired and dirty!”

peça, essa fala é dita logo que Blanche e Stella se encontram e se sentam para conversar e beber. No filme, ela foi transferida para segundos antes do fim da conversa das duas no boliche.

A fala toda contém duplo sentido. Primeiramente, Blanche se desculpa com a irmã pois sabe que tem bebido muito nos últimos tempos, mas não quer revelar seu vício. Segundo, o “agitada” poderia se referir à agitação da viagem, mas também se refere ao fato de que a vida de Blanche se despedaçou e ela está extremamente ansiosa. Terceiro, “*hot*” que aqui primeiramente quer dizer “com calor”, mas também pode se referir ao fato de Blanche “se sentir sexualmente atraente, ou se sentir sexualmente excitada”, devido ao turbilhão de emoções e desejo sexual que ela experimentou nos últimos meses deflagrado pelo suicídio do marido. Encontramos um registro do termo “*hot*” relacionado a sexualidade, excitação, paixão, num verso dos “Contos de Cantuária”, de Geoffrey Chaucer, de 1385 - “*as hot he was, and lecherous, as a sparrow*” (*ele era tão atraente, e lascivo, quanto um pardal*). Quarto, “cansada” pode se referir ao cansaço da viagem, mas também da vida que tem levado. E por fim, “suja” se refere à sujeira da viagem, mas também se sentir suja por todos os encontros com desconhecidos num hotel. Para nós, fica claro na cena que ela está expressando o segundo significado de suas palavras.

Na sequência, o filme retorna para a locação proposta no texto – o apartamento dos Kowalskis. Do bar do boliche há um corte e vemos Stella preparando o primeiro banho de Blanche, que foi adiantado em relação à peça para dialogar com o fato de ela se sentir suja. Durante a conversa das duas, Blanche observa o apartamento. É a primeira vez que o espectador vê o interior do apartamento dos Kowalskis.

Richard Day criou para o filme um cenário que mostra vários níveis como em geral ocorre no teatro. O apartamento de Stanley e Stella constantemente é invadido pelo Bairro Francês, por meio da música animada e da luz da rua, pessoas caminhando na calçada, principalmente na medida em que a mente de Blanche avança da histeria para a psicose. O cenário de Day traduz para linguagem fílmica o questionamento de Blanche sobre a intimidade no local: “Mas não tem porta entre os cômodos, e Stanley – vai andar de roupa?” (WILLIAMS, 1974, p. 22)⁹⁵. Essa pergunta já indica que as fronteiras entre o público e o privado que demarcarão o convívio entre as três personagens e o mundo exterior serão muito tênues.

Internamente, o apartamento dos Kowalskis possui três áreas principais: parte central composta pela cozinha e sala – onde Blanche dormirá, o quarto do casal e o banheiro. Apenas uma cortina separa o quarto da sala, que é o espaço mais utilizado do filme. Os cômodos são pequenos como se fossem um abrigo que Blanche procura, mas acabam se tornando uma rua sem saída ameaçadora. Os elementos que compõem o cenário passam uma sensação de decadência.

95 “But there’s no door between the two rooms, and Stanley – will it be decent?”

No filme, Blanche começa a fechar as janelas para talvez tentar se proteger desse mundo externo invasor. A maior parte da cena é feita num plano bem aberto que inclui as duas irmãs. A música animada do quarteto de jazz invade o apartamento e dialoga com o estado de espírito triste de Blanche por causa das memórias do passado. Música e sons incidentais são muito importantes na peça e são repetidos em momentos específicos do filme. Esses elementos sonoros marcam o declínio mental de Blanche e destacam os eventos que a levam à ruptura com a realidade.

Neste ponto, houve um corte de diálogo contido na peça relacionado à origem de Stanley e o uso dos termos “*Polish*” (polonês) e “*polack*” (polaco), seja para mitigar o preconceito étnico, por escolha consciente de Oscar Saul ou por imposição da censura. Ocorre que “*Polish*” significa polonês, característico da Polônia, seus habitantes ou seu idioma. E *polack* é um termo extremamente preconceituoso usado para se referir a um polonês ou seus descendentes.⁹⁶

Stanley descende de poloneses e, na peça, Stella faz o seguinte comentário sobre o marido, que foi mantido no filme: “Stanley é polonês, sabe! (WILLIAMS, 1974, p. 23)”⁹⁷. Na sequência, o termo “*polack*” é usado pela primeira vez num diálogo que foi inteiramente cortado do filme:

Blanche: Como eles são?
 Stella: São amigos de Stanley.
 Blanche: Polacos?
 Stella: São um pouco misturados, Blanche.
 Blanche: Heterogêneos – tipos?
 Stella: Ah, sim. Sim, isso são tipos. (WILLIAMS, 1974, p. 23)⁹⁸

A questão de classe social fica evidente neste trecho da peça. As duas irmãs são do sul, descendem de uma linhagem francesa da alta burguesia, mesmo que decadente na época da peça. Elas foram criadas como damas da sociedade e Stella sabe que a origem do marido (polonesa) e a dos moradores do local (negros e latinos) vai incomodar Blanche.

No filme, Blanche dá a seguinte resposta sobre os poloneses: “Ah, sim. Eles são um pouco como os irlandeses, não são? [...] Só que nem tanto... intelectuais? (WILLIAMS, 1974, p. 23)”⁹⁹.

A rubrica indica que as duas devem rir, o que explicita a opinião preconceituosa que as duas, principalmente Blanche, têm dos poloneses e irlandeses, mas não assumem explicitamente.

96 Disponível em <https://www.dictionary.com/browse/polish?s=t>. Acesso em 13 de outubro de 2020.

97 “Stanley is Polish, you know.”

98 “Blanche: What are they like?

Stella: They’re Stanley’s friends.

Blanche: Polacks?

Stella: They’re a mixed lot, Blanche.

Blanche: Heterogeneous – types?

Stella: Oh, yes. Yes, types is right.”

99 “Oh, yes. They’re something like Irish, aren’t they? [...] Only not so – highbrow?”

No filme, a fala: “Só que nem tanto... intelectuais?” foi cortada, o tom jocoso eliminado e a expressão de Stella não endossa o comentário de Blanche. Concluimos que a peça explicita a opinião das irmãs de que Stanley, por ser descendente de polonês, na escala social, está abaixo dos irlandeses, ou seja, acima apenas dos negros. Contudo, no filme, Stella desaprova o comentário de Blanche. O preconceito étnico foi mitigado, seja para não ofender poloneses e irlandeses ou por imposição do Escritório de Breen.

Na sequência do filme, Stella conta o quanto gosta de Stanley, os ajustes que teve que fazer para conviver com um homem de outra espécie e a saudade que sente dele quando não dormem juntos: “Quando ele fica fora uma semana, eu quase enlouqueço! (WILLIAMS, 1974, p. 25)”¹⁰⁰. A câmera pega as duas em plano bem aberto e o espectador vê Stella sentada, Blanche em pé ao fundo e pessoas na rua. Somos convidados a apenas observar este diálogo à distância. É como se fôssemos um daqueles transeuntes.

Então Blanche responde: “Acho que é a isso que chamam de estar apaixonada...(Williams, 1974, p. 25)”¹⁰¹. Neste exato momento a câmera pega Blanche num primeiro plano e ouvimos a Varsoviana¹⁰² pela primeira vez. A introdução da Varsoviana nesse momento não consta no texto.

Na sequência do filme, ao contar as terríveis notícias de sua cidade, as mortes de amigos e parentes e a perda de Belle Reve, Blanche entra numa agitação até que Stella grita: “Pare com esse surto histérico e me conte o que aconteceu! (WILLIAMS, 1974, p. 26)”¹⁰³. O volume da polca aumenta, em diálogo com uma variação mais melancólica da trilha de Alex North, e a câmera cobrindo as duas atrizes num plano aberto. Essa combinação do aumento do volume e do plano aberto marca o sentimento de perda de Blanche tanto pelo marido quanto por Belle Reve. Isso aumenta seu conflito entre o mundo real e o fantástico. Não é uma indicação da rubrica. Esse artifício foi usado por Kazan ou Oscar Saul para destacar o estado emocional de Blanche no filme.

Enquanto Blanche fala sobre Belle Reve, a plateia ouve o som de um trem se aproximando. O som aumenta ao ponto de acharmos que ele vai passar dentro da casa. Blanche fica nervosa e corre para fora e as duas discutem ao pé da escada. Blanche está irritada e triste por ter perdido a propriedade e ser obrigada a abandonar seu estilo de vida. Ela conta a notícia numa atitude defensiva, contra qualquer possível comentário de Stella. Blanche acha que Stella a culpa pela perda de Belle Reve. Mesmo sem Stella expressar a mínima acusação, ela diz que a irmã a está acusando e reage: “Sim, me acusa. Senta aí e me encara, achando que eu perdi a propriedade! Eu perdi a

100 “When he’s away for a week I nearly go wild!”

101 “I guess that is what is meant by being in love...”

102 A Varsoviana é uma polca francesa que tocava na noite em que o marido de Blanche se matou. Ela é usada no filme para destacar a luta de Blanche entre realidade e fantasia e aqui ela faz referência a Blanche perder seu amor.

103 “Stop this hysterical outburst and tell me what’s happened!”

propriedade? Onde você estava! Na cama com seu – polaco! (WILLIAMS, 1974, p. 27)”¹⁰⁴ O Escritório de Breen (CENSURA E DESEJO, 2006) obrigou que a menção à cama fosse retirada. No filme Blanche diz apenas “Onde você estava! Lá dentro com seu – polaco!”

As duas discutem, Stella corre para o banheiro e fecha a porta. A cena foi feita em plano geral, com Blanche entrando e saindo da luz, acompanhada pela trilha jazzística de tons rápidos e fortes que dialoga com o modo de falar rápido de Blanche. O contraste de luz e sombra, a invasão de sons externos e o plano aberto dão a sensação de se estar no teatro.

Na sequência do filme, Stanley, Steve e Mitch voltam do boliche. Steve e Eunice discutem e Blanche e Stanley se veem pela primeira vez. Kazan posicionou a câmera como olhar da plateia. O espectador vê Blanche observando a movimentação de Stanley dentro do apartamento num plano geral. Stanley caminha até um armário e deixa no chão sua bolsa com material do boliche. Pode-se ver pela janela os transeuntes, reiterando os limites tênues entre público e privado. Essa tomada, cobrindo a atitude voyeurista de Blanche, cria um clima de suspense sobre quem será apresentado. Eis que Stanley se vira e vê Blanche. Ao mesmo tempo a plateia vê Stanley agora num plano americano. O antagonista é definitivamente apresentado ao espectador aos 11 minutos e 59 segundos de filme.

Foto 10: Stanley é apresentado à plateia num plano americano

Kazan mantém Stanley como objeto do olhar por 2 segundos. Ele fica no plano americano exibido na foto 9 acima apenas observando Blanche, quando a edição corta para ela no mesmo plano. A troca de olhar dos dois leva 12 segundos até Blanche dizer: “Você deve ser o Stanley. Eu

¹⁰⁴ “Yes, accuse me! Sit there and stare at me, thinking I let the place go! I let the place go? Where were you! In bed with your – Pollack!”

sou a Blanche (WILLIAMS, 1974, p. 29)”¹⁰⁵. Kazan tenta seduzir a plateia a se inclinar para o lado Stanley desde o início. Na sequência, ele pergunta à cunhada se pode tirar a camisa suada, mas não está interessado na resposta dela.

Foto 11: Stanley começa a trocar de roupa na frente da cunhada

Ele retorna, passa por Blanche, coçando o peito, vai até o armário pegar uma bebida. Não encontra, caminha até a pia, pega a garrafa e toma uma dose. Kazan posicionou Blanche no centro da sala. Stanley faz todo esse trajeto em torno dela sempre acompanhado pela câmera. Blanche fica rodopiando. Isso faz com que ele assuma o protagonismo na cena. Ele passa a ser o personagem para onde vão os olhares, tanto de Blanche quanto do espectador. Essa movimentação deixa Blanche desconfortável, por constrangimento em ver o cunhado se trocando ou por desejo.

Stanley entra no quarto e diz: “Minhas roupas estão grudando. Você se importa se eu me trocar? (WILLIAMS, 1974, p. 30)”¹⁰⁶. Blanche fica nervosa e tenta não olhar para ele, aparentemente incomodada e ao mesmo tempo curiosa sobre o marido da irmã.

Aqui ocorre uma movimentação bem marcada feita em plano geral. Stanley está em pé sem camisa à esquerda do quadro. Quando ele diz: “Fique à vontade. Esse é o lema de onde eu venho (WILLIAMS, 1974, p. 30)”¹⁰⁷. Blanche começa a falar e dá dois passos para a esquerda, enquanto Stanley caminha até a cômoda à direita da tela. Quando ele se abaixa para pegar a camiseta limpa, Kazan destaca suas costas musculosas. Após pegar a camiseta na cômoda, Stanley se vira e Blanche o vê de dorso nu. Só nesse momento, a câmera ressalta a expressão de Blanche num plano americano, mostrando sua luta entre ver e se esforçar para não olhar.

¹⁰⁵ “You must be Stanley. I’m Blanche.”

¹⁰⁶ “My clothes’re sticking to me. Do you mind if I make myself comfortable?”

¹⁰⁷ “Be comfortable. That’s my motto where I come from.”

Stanley põe a camiseta, se aproxima Blanche e para, cruza os braços deixando os bíceps à mostra. Desde que Stanley passou por ela a primeira vez nesta sequência, Blanche girou quatro vezes no próprio eixo. Como resultado, quando ele se aproxima, agora num primeiro plano, Blanche está tão desorientada quanto uma barata tonta. A câmera pega os dois em plano x contraplano americano, até que um gato mia lá fora. Blanche se assusta e toca o braço do cunhado.

Foto 12: Blanche se assusta com um miado e toca o braço do cunhado

A cena foi gravada num plano americano que inclui os dois personagens, criando uma sensação de espaço confinado para Blanche, diminuído pela presença física de Kowalski.

Por fim, Stanley se afasta para o outro cômodo e fica no escuro, enquanto Blanche desmorona numa cadeira. Stanley sai do escuro e pergunta sobre seu marido: “Stella falou muito de você. Você já foi casada, né?” (WILLIAMS, 1974, p. 31)¹⁰⁸. Ouve-se a Varsoviana como referência à morte do marido, usada como um efeito puramente subjetivo, ouvido apenas por Blanche.

O primeiríssimo plano do filme é usado pela primeira vez em Blanche aos 14 minutos e 32 segundos. A plateia ouve a polca, o tiro e as vozes.

CENA II. Blanche tenta encontrar um lugar para si

A rubrica de abertura da Cena II diz:

¹⁰⁸ “You were married once, weren’t you?”

São seis horas da tarde seguinte. Blanche está tomando banho. Stella está terminando seu toalete. O vestido de Blanche, com estampa florida, está estendido sobre a cama de Stella. Stanley entra da cozinha vindo da rua, deixa a porta aberta sobre o perpétuo ‘blue piano’ da esquina.¹⁰⁹ (WILLIAMS, 1974, p. 32).

Para o filme, Oscar Saul criou uma cena externa para iniciar a Cena II. A câmera cobre a rua Elysian Fields numa panorâmica. Pessoas caminham nas calçadas e outras nas ruas, num início de noite. Mais ao fundo, uma mulher varre uma das famosas varandas de Nova Orleans. Na frente do prédio uma vendedora ambulante grita “Peixe fresco” numa barraca. É um entardecer bem quente, nenhum homem usa paletó e na barraca de peixe um garoto se abana com dois leques.

Stanley e Steve foram à estação buscar a bagagem de Blanche. Kazan apresenta ao espectador a visão do bairro e a impaciência de Stanley, que contorna a esquina em seu carro em alta velocidade, quase atropelando alguns pedestres. A forma como ele dirige traduz o que Kazan (2009, p. 56-57) pensava do personagem: “Ele é supremamente indiferente a tudo exceto seu próprio prazer e conforto. Ele é maravilhosamente egoísta, um milagre do egocentrismo sensual”¹¹⁰.

No filme, para levar Blanche a um bar, Stella começa a encher o marido de beijinhos, enfia a mão no bolso traseiro da calça dele e pega dinheiro na carteira.

Foto 13: Stella conta suavemente a Stanley uma notícia ruim enquanto pega seu dinheiro

109 “It is six o’clock the following evening. Blanche is bathing. Stella is completing her toilette. Blanche’s dress, a flowered print, is laid out on Stella’s bed. Stanley enters the kitchen from outside, leaving the door open on the perpetual “blue piano” around the corner.”

110 “He’s supremely indifferent to everything except his own pleasure and comfort. He is marvelously selfish, a miracle of sensuous self-centeredness.”

Ao mesmo tempo em que Stanley satisfaz sua fome, Stella continua enchendo-o de beijinho e diz que Blanche está chateada pela perda de Belle Reve. Stanley não gosta da notícia.

Devemos agora falar do modo de representar de Marlon Brando. A rubrica não diz que Stanley tem que ter uma reação infantil, mas é o que Brando faz. Stanley sobe o tom de voz um pouco e pergunta: “Bom o que aconteceu então, foi doada? Pra caridade?”¹¹¹ (WILLIAMS, 1974, p. 34). Stella diz para ele falar baixo ou Blanche vai ouvir e ele fala mais alto ainda: “Não me interessa se ela vai me ouvir. Vamos ver os documentos.”¹¹² (WILLIAMS, 1974, p. 34).

É compreensível que ele não queira ser enganado, isso é indicado na peça. Kazan achava que Stanley era uma pessoa profundamente insatisfeita e que “Os prazeres físicos imediatos, se vierem num fluxo contínuo suficiente, acalmam seus ressentimentos, desde que ninguém consiga mais do que ele.”¹¹³ (KAZAN, p. 56). Com base nesta afirmação sobre a persona de Stanley, é interessante notar como Marlon Brando, consciente ou inconscientemente, age como uma criança mimada, que não aceita não como resposta, ao saber sobre a perda da propriedade.

Essa questão da infantilização é importante porque novamente a cena começa a se inclinar em favor de Stanley. Pode ser mais um motivo pelo qual boa parte da plateia não se indignou com seu comportamento reativo violento e com o estupro. A cena pode ser lida como um “pobre menino” Stanley que foi muito “perturbado” pela malvada Blanche. Ao contrário de uma grande parte de críticos e cinéfilos, que consideram o Kowalski de Marlon Brando o melhor de todos os tempos, o crítico de teatro inglês Eric Bentley (1953, p. 85) acha que a direção de Kazan deturpou o personagem da peça. Ele acha que o comportamento grosseiro e áspero de Stanley foi transformado na expressão de uma alma humana que sofria com a cunhada esnobe. Assim, a direção de Kazan fez com que as grosserias de Stanley passassem a ser desculpadas já que Blanche invadiu seu território, trazendo perturbação e sofrimento.

Para Stanley, de acordo com o Código Napoleônico, ele tem direito de tomar posse da propriedade da esposa. Como Stella não consegue responder as perguntas, ele vai ficando mais nervoso. Uma reação física de Stanley quando contrariado aparece neste momento do filme. Stella põe o vestido e tenta se dirigir ao outro cômodo para terminar de se arrumar, mas Stanley puxa-a de volta pelo braço com violência. O puxão não consta na rubrica. Foi uma ação descoberta nos ensaios da peça ou na realização do filme para representar a explosão violenta de Stanley.

A rubrica diz: “Ele abre o baú, que está no meio da sala, e arranca com força um monte de vestidos.”¹¹⁴ (WILLIAMS, 1974, 35).

111 “Well what was it then, give away? To charity?”

112 “I don’t care if she hears me. Let’s see the papers.”

113 “The physical immediate pleasures, if they come in a steady enough stream, quiet his resentments, as long as no one else gets more than he does.”

114 “He pulls open the wardrobe trunk standing in the middle of the room and jerks out an armful of dresses.”

No filme, ele abre o baú de Blanche sem autorização e pergunta à Stella sobre as bijuterias e roupas de Blanche, tal como uma pele. Ele pega o estojo de joias de Blanche (em forma de coração) e questiona sobre as pérolas. Stella tenta pegar os pertences de Blanche e guardar no baú e Stanley a empurra duas vezes. Essa cena parece um solo de Marlon Brando. Kazan (UMA RUA NA BROADWAY, 2006) conta que adorava quando Brando abria o baú e pegava as coisas de Blanche. Ele dizia que Brando era abusado e gostava disso.

Tirando o favorecimento de Brando por parte de Kazan, a tradução dessa cena em imagens não segue o padrão plano x contraplano. A tomada dominante cobre duas pessoas que estão, ou em paralelo ou na diagonal, sendo que uma fica mais perto da câmera. A cena do baú tem quatro minutos e meio e apenas cinco cortes e é reestruturada não por meio de cortes, mas porque a câmera segue um ator (normalmente aquele que está falando) a outro espaço, estabelecendo uma relação diferente com o outro intérprete e com os objetos de cena (o baú, a pia e a geladeira).

Este estilo de edição não permite que o espectador entre no espaço da ação e compartilhe o ponto de vista dos personagens. O espectador apenas observa a ação de fora, preservando a distância da plateia do teatro enquanto desfruta da proximidade do cinema.

Blanche toma vários banhos durante a peça. É como se ela quisesse se limpar de uma sujeira que nunca sai. Após o banho, ela se sente “toda de banho tomada e perfumada, e se sentindo um ser humano novo em folha!”¹¹⁵ (WILLIAMS, 1974, p. 37). No filme, após o banho, Blanche diz à Stanley: “Pode me dar licença enquanto coloco meu vestido novo lindo?”¹¹⁶ (WILLIAMS, 1974, p. 37). Aqui uma ação é acrescentada para reforçar o descontentamento de Stanley com sua cunhada. Ele consente com a cabeça, mas não se mexe. Blanche caminha até a cortina que divide os dois cômodos e faz um gesto elegante como que esperando que Stanley se retire. Ele grunhe, mas sai irritado. Kazan foi criando pequenas ações para mostrar a evolução da impaciência de Stanley até a explosão final. Blanche fecha a cortina e percebe que alguém mexeu nas suas coisas.

Outra mudança foi no momento em que a rubrica diz: “Ela passa perfume em si com um borrifador; então, jocosamente borriфа nele. Ele arranca o borrifador da mão dela e coloca com força sobre a penteadeira. Ela joga a cabeça para trás e ri.”¹¹⁷ (WILLIAMS, 1974, p. 41). Stanley não gosta nem um pouco da forma como Blanche flerta com ele nesse momento e reage com violência.

No filme, uma reação um pouco diferente daquela da rubrica é mostrada. Blanche tenta borriфar um pouco de perfume em Stanley e ele segura o braço dela com força. Ela se fecha como

¹¹⁵ “all freshly bathed and scented, and feeling like a brand new human being!”

¹¹⁶ “Excuse me while I slip on my pretty new dress!”

¹¹⁷ “She sprays herself with her atomizer; then playfully sprays him with it. He seizes the atomizer and slams it down on the dresser. She throws back her head and laughs.”

uma ostra e ele continua segurando seu braço enquanto começa a falar de sua conduta suspeita. Mais uma demonstração da impaciência de Stanley e sua forma física de resolver questões.

Foto 14: Stanley se irrita e segura o braço de Blanche com força.

Neste ponto, uma fala foi cortada por imposição da Legião de Decência para liberação do filme. Rudy Behlmer afirma que a instituição considerava que a fala explicitava demais o comportamento promíscuo de Blanche em Laurel (CENSURA E DESEJO, 2006).

Stanley: Se eu não soubesse que você era irmã da minha mulher, eu ia pensar coisas sobre você!

Blanche: Tais como!

Stanley: Não dá uma de burra comigo. Você sabe!¹¹⁸ (WILLIAMS, 1974, p. 41).

Quando Blanche fala das cartas de amor que escrevia ao marido, ouve-se a polca conduzindo Blanche ao passado. A Varsoviana aumenta de volume e se mantém até o momento em que Stanley conta que Stella está grávida. Vê-se a reação de Blanche pelo espelho – novamente uma referência ao espelho da *Southern Belle*.

CENA III. Blanche tenta separar Stanley e Stella, mas quando eles se juntam, ela está mais sozinha do que nunca

118 “Stanley: If I didn’t know that you was my wife’s sister I’d get ideas about you!

Blanche: Such as what?

Stanley: Don’t play so dumb. You know what!”

A rubrica indica que a Cena III começa no jogo de pôquer, contudo, Kazan criou uma cena bastante simbólica. Eunice acorda, sonolenta, chamando o marido. Vê que ele não está e olha o relógio. Corta para o jogo de pôquer e pode-se ouvir Eunice batendo alguma coisa no andar de cima quando Stanley diz para Steve subir e mandar Eunice ficar quieta. Steve diz que se ele subir, ela não o deixará descer. Eunice acende o fogo e coloca água para esquentar. Os homens desconfiam que ela vai jogar água no assoalho para queimá-los no apartamento de baixo. Então, eles mudam a mesa de lugar e o jogo continua. Esse jogo às vezes vai até de madrugada o que as irrita bastante. Essa cena adicional sugere que Eunice não é tão conformada quanto Stella.

Esta cena apresentará duas inversões relacionadas à masculinidade e feminilidade. A erotização do corpo de Stanley afeta diretamente o modelo heteronormativo da época, pois o corpo masculino passa a ser objeto de desejo das mulheres da plateia assim como dos homens. Por outro lado, Blanche é mostrada como sexualmente ativa, o que normalmente ocorria com os homens.

Faremos agora uma análise do figurino usado nessa cena com base na rubrica já que o filme é em preto e branco e não temos como afirmar quais cores realmente foram usadas.

Quando os homens se reúnem para o jogo de pôquer, a rubrica diz que eles estão usando “camisas coloridas, um azul sólido, púrpura, um xadrez vermelho e branco, um verde-claro, e são homens que estão no pico de sua masculinidade, tão grosseiros e diretos e poderosos como as cores primárias (WILLIAMS, 1974, p. 45).”¹¹⁹ A rubrica sugere como eles pretendem ser os donos daquele lugar e como o poder é estabelecido com eles.

No filme, quando as duas irmãs voltam do passeio, os homens ainda estão jogando, agora só de camiseta, à vontade na casa do amigo, tranquilo consigo mesmos. Pancho entrou vestindo um paletó sobre uma camiseta branca e um lenço amarrado no pescoço. Steve entrou usando uma camisa xadrez (não conseguimos identificar as cores). De modo oposto, durante a saída, Blanche usa um vestido provavelmente azul-claro (dedução mais aproximada) e Stella usa um vestido branco, cores frias, menos chamativas.

A cena pode ser lida de outra maneira. A cor da roupa dos homens sugerida na rubrica não condiz com o que o texto da rubrica pretende incitar. Os homens deveriam estar no máximo de sua masculinidade física, mas estão usando roupas com cores que normalmente eram associadas às mulheres. É curioso notar a subversão da masculinidade proposta por Tennessee Williams ao descrever uma masculinidade latente na rubrica, mas apresentar homens usando cores quentes que remetem a um toque claramente feminino na época, que são as cores púrpura e vermelho.

119 “colored shirts, solid blues, a purple, a red-and-white check, a light green, and they are men at the peak of their physical manhood, as coarse and direct and powerful as the primary colors.”

Outra cena acrescentada é a que Stella e Blanche estão voltando para casa e a câmera pega as duas na rua pelo ponto de vista de Eunice no segundo andar dizendo: “Stella, diz pros homens que eu já coloquei a chaleira no fogo.” (Esta fala não aparece no texto) Stella diz que Eunice não conseguiu acabar com o jogo e a conversa retorna para o texto da peça.

Aqui o jogo de luz e sombra reitera a preocupação de Blanche com sua aparência. Ela diz à Stella que quer passar pó antes de entrar e encontrar os rapazes. Stella diz que ela está com uma aparência tão fresca quanto uma margarida. A câmera pega as duas atrizes, mas só conseguimos ver o rosto de Blanche iluminado. Stella fica totalmente no escuro.

As duas entram no apartamento e cumprimentam os rapazes. Stella quer encerrar o jogo contra a vontade de Stanley. Ela traz os paletós dos rapazes, mas Stanley os joga no chão. Stella se abaixa para pegar algo e nesse momento acontece uma ação muito simbólica que quase foi cortada. A rubrica diz: “Stanley dá um tapão na coxa dela.”¹²⁰ (WILLIAMS, 1974, p. 48). A rubrica diz “coxa”, mas no filme ele dá um tapa na bunda. Provavelmente, essa mudança foi feita durante os ensaios da peça e acrescentada ao roteiro do filme.

Rudy Behlmer conta que o Memorando do Escritório de Breen sugeriu que o tapa no “traseiro” fosse alterado: “página 39: o tapa será no quadril, não no traseiro!”¹²¹ Mas Kazan e Tennessee Williams insistiram por achar o tapa caracterizava bem o tipo de relação que o casal tinha. Eles venceram essa batalha e o tapa na bunda de Stella na frente dos rapazes foi mantido (UMA RUA EM HOLLYWOOD, 2006).

Outro elemento significativo relacionado ao tapa é a reação imediata de Blanche. Ao ver o tapa que Stanley deu um tapa na bunda da irmã, Blanche diz “Acho que vou tomar banho.”¹²² (WILLIAMS, 1974, p. 49). Tennessee Williams sempre usa o recurso do banho para expressar o estado em que Blanche entra quando algo sexual e/ou sentimental acontece em volta dela.

Blanche se interessa por Mitch. Stella fala da mãe de Mitch, seu trabalho e seu sustento, e diz que o único que tem chance de promoção na fábrica é Stanley. Um diálogo na página 50, onde Blanche questiona a inteligência de Stanley, foi cortado pelo roteirista. Isso nos remete ao corte da Cena I, onde Blanche faz comentários preconceituosos sobre a origem polonesa de Stanley, reiterando que a peça acentua o preconceito de Blanche sobre a origem e classe social de Stanley.

A outra questão se refere à rubrica que diz: “Ela tira a blusa e fica em pé só de combinação de seda rosa e saia branca na frente da luz atrás dos reposteiros!”¹²³ (WILLIAMS, 1974, p. 50). O Escritório de Breen informou que a cena não deveria indicar de que Blanche estava na frente da luz.

120 “Stanley gives a loud whack on her thigh.”

121 “The slap will be on the hip, not on the derriere.”

122 “I think I will bathe.”

123 “She takes off the blouse and stands in her pink silk brassiere and white skirt in the light through the portieres.”

Contudo, Kazan conseguiu manter a cena em que Blanche caminha de combinação até a fresta de luz que entra pela lateral da cortina, encosta-se na cômoda e observa Mitch.

Foto 15: Blanche só de combinação espiando Mitch pela fresta

Nesse momento, há um dos raros primeiríssimos planos do filme que cobre a expressão de curiosidade de Blanche, até que Stella diz que ela está na frente da luz.

Durante a conversa, Blanche explica o significado de seu nome, que é o contrário do que a peça revela. “É um nome francês. Significa madeira e Blanche significa branco, então os dois juntos significam madeira branca. Como um pomar na primavera (WILLIAMS, 1974, p. 55)”¹²⁴. Há um contraste entre a pureza, inocência e até mesmo virgindade que a cor branca simboliza e o passado promíscuo de Blanche que ela tenta desesperadamente ocultar.

DuBois significa madeira, ou do bosque. A ideia inicial é que madeira é algo duro, sólido. Essa natureza firme da matéria é exatamente o oposto da sua aparente natureza frágil e seu estado de nervos abalado. Madeira também pode ser associada a floresta ou selva, o que poderia se referir ao passado obscuro de Blanche recheado de encontros com estranhos.

Blanche pede que Mitch cubra a lâmpada com a lanterna chinesa colorida e diz: “Não tolero uma luz sem cobertura, tanto quanto um comentário grosseiro sobre uma ação vulgar.”¹²⁵ (WILLIAMS, 1974, p. 55). Seu desejo de evitar a luz clara também representa sua obsessão pela aparência. Durante essa parte do diálogo que dura 35 segundos o rosto de Blanche entra e sai da luz, com predominância para a sombra. Quando não, ela está de costas para a câmera ou em segundo plano com pouca iluminação, ressaltando o diálogo entre a iluminação e o conteúdo da fala.

¹²⁴ “It’s a French name. It means woods and Blanche means white, so the two together mean whit woods. Like an orchard in spring.”

¹²⁵ “I can’t stand a naked light bulb, any more than I can a rude remark or a vulgar action.”

Mitch expressa sua timidez ao entrar e sair algumas vezes de trás da lanterna chinesa e se posicionar de maneira que seu corpo faça sombra no rosto de Blanche. O que se vê nesse momento é a mínima iluminação necessária para alguma visualização, mas a cena é estruturada de modo que se imagine que o rosto de Blanche está quase totalmente no escuro.

Quando Mitch elogia Blanche: “Você pode ser uma professora de colegial, mas, com certeza, não é uma matrona (WILLIAMS, 1974, p. 56).”¹²⁶, a câmera pega o rosto de Blanche num dos poucos primeiros planos do filme e entra uma variação da música de North.

Em seguida, Blanche liga o rádio e começa a dançar a valsa “Wien, Wien, nur du allein” com Mitch. Stanley se irrita pega o rádio e o atira pela janela. Stella o ataca e tenta expulsar seus amigos de casa. Stanley fica ataca todos a sua frente e depois bate em Stella fora do quadro, os espectadores ouvem apenas o som dos murros.

Esse surto emocional de Stanley nos leva novamente à questão da inversão da masculinidade física mencionada na rubrica inicial. Embora eles sejam homens “tão grosseiros e diretos e poderosos como as cores primárias (WILLIAMS, 1974, p. 45)”¹²⁷, Stanley reage de maneira infantil e violenta. Curioso notar que a cena mostra um Stanley agressivo com a esposa e a cunhada e terno com os amigos. Na sequência os homens agarram Stanley e o levam ao banheiro.

Foto 16: Os amigos dão banho no bêbado Stanley

Esta cena não foi filmada com um foco direto na ação. A câmera foi fixada na porta do banheiro e podemos ouvir os sons dos socos e das falas e ver os personagens passando assustados pela porta do banheiro. Tudo isso incrementado por um jogo de luzes e sombras.

¹²⁶ “You may be a school teacher but you’re certainly not an old maid.”

¹²⁷ “as coarse and direct and powerful as the primary colors.”

A rubrica diz que Stanley “sai do banheiro pingando água ainda de cueca de bolinha grudada no corpo.”¹²⁸ (WILLIAMS, 1974, p. 59). No filme, Kazan fez uma alteração com relação à roupa provavelmente por sugestão da censura. Stanley sai do banheiro molhado, com a camiseta rasgada colada no corpo, mas usando calça e sapato.

A seguir, Stanley grita Stella ao pé da escada. Sua voz sai rasgada na garganta como se fosse uma criancinha desesperada gritando pela mãe. Eunice diz para ele ir dormir. Ele retruca que quer ver a esposa. Eunice diz que vai chamar a polícia. Percebe-se que as brigas entre Stanley e Stella são recorrente: “Espero que eles o levem preso e te deem um banho com jato forte, igual da última vez!”¹²⁹ (WILLIAMS, 1974, p. 60). Importante ressaltar que na peça, Eunice xinga Stanley de “Seu filhote de polaco, seu”¹³⁰ (WILLIAMS, 1974, p. 60). Essa fala foi cortada do filme, reiterando que o preconceito contra os descendentes de poloneses foi mitigado no filme. Até Eunice, que é de classe baixa, considera os descendentes de polacos inferiores. Ao pé da escada, Stanley grita Stella quatro vezes. Apesar dos olhares de recriminação e espanto da irmã e de Eunice, ela desce.

Nesse ponto a Warner fez um corte grande por imposição da Legião de Decência. Stella, sentada na cama, ouve os gritos de Stanley. A Legião sugeriu que toda tomada mostrando o rosto de Stella em primeiro plano, expressando desejo, fosse cortada. Ela se levanta da cama como que tomada por uma atração incontrolável, e caminha até a porta (CENSURA E DESEJO, 2006).

Foto 17: Cena cortada de Stella em plano americano como que possuída por um encanto

128 “comes out of the bathroom dripping water and still in his clinging wet polka dot drawers.”

129 “I hope they do haul in and turn the fire hose on you, same as the last time!”

130 “You whelp of a Polack, you!”

A Legião queria eliminar toda expressão de desejo de Stella diante do grito desesperado de Stanley. Apenas a cena em que ela está de lado no escuro e em plano americano foi autorizada.

Foto 18: Cena autorizada com Stella no escuro e em plano americano.

Outra parte cortada é o primeiro plano de Stella no topo da escada expressando toda sua turbulência emocional e desejo por Stanley. A Legião achou que ela expressava desejo em excesso.

Foto 19: Cena cortada por exigência da Legião de Decência

Eles permitiram o plano aberto no meio da escada por acharem que a distância ofuscava o desejo de Stella. A Warner teve que inserir mais tomadas de Stanley sofrendo ao pé da escada. Em

resumo, toda tomada mais próxima que mostrasse o desejo de Stella por Stanley foi substituída por tomadas mais distantes com menos distinção da expressão (CENSURA E DESEJO, 2006).

Foto 20: Cena autorizada de Stella em plano aberto

Outra mudança significativa que a Legião exigiu, e a Warner consentiu, foi a mudança da música de fundo. Alex North tinha composto uma trilha muito sensual para esse momento com instrumentos de sopro baseada na influência quente do jazz. Robert Townson diz que a música traduzia a luxúria e o desejo existentes no relacionamento entre Stanley e Stella. Os católicos da Legião de Decência não gostaram da música com elementos de jazz, alegando que ela era muito carnal e sugestiva. Para os censores, as cenas de paixão excessiva deviam ser tratadas de modo que não estimulassem os instintos que eles consideravam inferiores e mais básicos do ser humano. Na época o jazz era considerado uma música quente e sensual, portanto, Alex North teve que compor outra música usando instrumentos de corda que dão uma sensação diferente à cena, uma sensação mais romântica e distanciada do ato carnal. (NORTH E A MÚSICA DO SUL, 2006)

Vale a pena mencionar que mesmo assim a cena do grito de Stanley ficou tão famosa que criaram o festival *Stella Screaming Context*, em Nova Orleans, onde os participantes sobem num tablado e reproduzem o grito icônico dado por Marlon Brando – STEEEELAAAAA. Esse é um exemplo claro de que a tradução de uma obra pode ampliar o alcance de sua repercussão. Se o texto tivesse sido montado apenas como peça de teatro, provavelmente essa cena não teria tido o alcance que teve com a transposição para filme.

Na sequência Blanche desce a escada correndo e avança até o apartamento da irmã. Ela estanca diante da porta ao ver o que ocorre lá dentro. Nesse momento, ouve-se o barulho e apito de um trem à distância, que não parece ser um trem de verdade, e sim a representação de que o Stanley

e Stella estão resolvendo suas questões na cama. Ao voltar para casa com Stanley, Stella acaba cedendo ao desejo sexual e perdoando o comportamento violento do marido.

Devemos aqui acrescentar um comentário sobre a camiseta justa que Kowalski usa. Nos Estados Unidos ela era chamada na época, e em alguns lugares ainda é, de *wife beater shirt*. O dictionary.com apresenta um artigo chamado *Why Do We Call it a “Wife Beater” Shirt?*¹³¹ sobre a origem do termo, seu uso na época e a discussão sobre seu uso atualmente em contraposição ao termo “*tank*”. Alguns militantes da causa feminina acham que a expressão *wife beater shirt* endossa o comportamento violento masculino. Consta no dicionário que, em 1947, James Hartford Jr., um nativo de Detroit, espancou tanto a esposa que ela veio a falecer. Ele foi preso e uma foto dele usando esse tipo de camiseta foi divulgada nos jornais com a legenda o “*wife-beater*”. No mesmo ano o *Bonde* foi lançado com o bruto Kowalski agredindo Stella e Blanche. Como resultado, a camiseta ficou associada a homens violentos de classe mais baixa.

Até esta cena, o Stanley de Marlon Brando já havia dado sinais de sua imaturidade no filme, a saber: ele tentou resolver uma divergência com o time de boliche aos berros e atirando coisas, tentou conduzir o comportamento dos outros jogadores na partida de pôquer. Quando Stella o contradisse, ele deu um tapa na bunda dela na frente dos amigos. Ao ouvir o rádio ligado, primeiramente, ele entrou e desligou o aparelho, mas na segunda vez ele jogou o aparelho pela janela. Stanley tem esses surtos não porque sua autoridade é desafiada, mas porque ele é imaturo. Os 23 anos do intérprete Marlon Brando ajudaram significativamente nessa composição de um Stanley Kowalski mais infantilizado, cujo comportamento poderia ser “perdoado por ser jovem e imaturo”. Obviamente, se o ator tivesse uma idade mais avançada, ele teria que fazer outras escolhas, como foi o caso de Eduardo Moscovis que, com quase 50 anos, preferiu fazer um Stanley mais entediado.

CENA IV. Blanche, mais desesperada por estar mais excluída, tenta o ataque direto e cria o inimigo que acabará com ela

A Cena IV é iniciada com uma cena criada por Kazan. Uma panorâmica mostra o amanhecer no bairro. Vê-se um ambulante e algumas pessoas caminhando pela rua. Blanche desce a escada da casa de Eunice de maneira agitada em direção à casa da irmã. Ela entra correndo na casa de Stella. Corta para o interior da casa dos Kowalskis.

Enquanto Blanche e Stella conversam sobre a noite anterior, Kazan fez uma alteração sobre a chegada de Stanley fazendo uso dos recursos cinematográficos de cenas intercaladas. Stanley foi

¹³¹ Disponível em www.dictionary.com/e/take-off-wife-beater-put-tank/. Acesso em: 15 de novembro de 2019.

engraxar o carro e está usando a habitual camiseta branca, todo suado e sujo de graxa. Ele está feliz porque a briga de ontem com Stella foi resolvida na cama. No filme, Stanley escuta a conversa das duas ainda na rua. Kazan intercala todo seu trajeto até a cozinha com a conversa das duas irmãs, a qual Stanley escuta. Sua expressão vai da felicidade, na rua, à irritação antes de entrar em casa, até a expressão de expectativa quando está na cozinha.

Stella está tão ligada sexualmente a Stanley que prefere ignorar seu comportamento grosseiro. Durante esta conversa com Blanche, Kazan coloca Stella num primeiro plano no momento em que ela conta à irmã sobre a noite de núpcias dos dois:

Stella: Ora, na noite do nosso casamento – logo que chegamos aqui – ele arrancou uma sandália minha e correu pela casa quebrando as lâmpadas.

Blanche: Ele fez – o que?

Stella: Ele quebrou as lâmpadas com o salto da minha sandália! [Ela ri]

Blanche: E você – você deixou? Não correu, não gritou?

Stella: Eu fiquei – meio que – excitada com isso.¹³² (WILLIAMS, 1974, p. 64).

Esse primeiro plano funciona como um testemunho de Stella dos seus desejos. Ela admite não se importar com as grosserias de Stanley e que até mesmo se sentiu excitada pela demonstração de desejo louco do marido ao quebrar todas as luzes.

Foto 21: Testemunho de Stella sobre a noite de núpcias em plano americano

132 “STELLA: Why, on our wedding night – soon as we came in here – he snatched off one of my slippers and rushed about the place smashing the light bulbs with it.

BLANCHE: He did – *what*?

STELLA: He smashed all the light bulbs with the heel of my slipper! [*She laughs*]

BLANCHE: And you – you *let* him? Didn’t *run*, didn’t *scream*?

STELLA: I was – sort of – thrilled by it.”

Esta cena sofreu um dos maiores cortes na transposição para a tela. O corte incluiu 4 páginas da peça onde Blanche conta sobre o milionário Shep Huntleigh e as duas irmãs falam sobre dinheiro. O conteúdo desta parte da cena está diretamente ligado à questão da dependência financeira da mulher naquela sociedade. Este corte não parece ter sido feito por imposição da censura. Pode ter sido porque Oscar Saul não achasse necessário detalhar no filme a história de Blanche com sobre seu pretendente texano, o milionário Shep Huntleigh, que é casado.

Na sequência da peça, Stella tenta acalmar Blanche dizendo que ela viu o pior lado de Stanley. E mais uma vez Blanche expressa sua opinião sobre o cunhado:

Ao contrário, eu vi o seu melhor! O que um homem desse tem a oferecer é a força animal e ele deu uma maravilhosa exibição disso! Mas a única maneira de viver com um homem desse é – ir para a cama com ele! E isso é trabalho seu – não meu!¹³³ (WILLIAMS, 1974, p. 69)

Essa fala, que toca no conflito entre os estereótipos masculino e feminino da época e a explicitação do sexo como solução provisória para o conflito, foi cortada do filme. Não conseguimos encontrar nenhuma evidência de que tenha sido por exigência da Legião da Decência, o que nos leva a concluir que foi por acharem que já haviam tocado no assunto.

Na sequência houve outro corte de texto significativo de fala relacionada a sexo onde Stella diz: “Mas há coisas que acontecem entre um homem e uma mulher no escuro – que meio que tornam o resto menos – importante.”¹³⁴ (WILLIAMS, 1974, p. 70). Stella confessa sua total desconsideração pela grosseria de Stanley por estar sexualmente dominada por ele. Essa fala foi totalmente cortada por “sugestão” da Legião de Decência assim como o diálogo abaixo.

Blanche: O que você está falando é de desejo – só – desejo brutal! - o nome daquele bonde velho que passa pelo Bairro fazendo barulho, subindo e descendo essas ruas estreitas velhas...

Stella: Você nunca andou nesse bonde?

Blanche: Ele me trouxe aqui. - Onde não me querem e tenho vergonha de estar...

Stella: Então, não acha que seu ar de superioridade está um pouco deslocado?!¹³⁵ (WILLIAMS, 1974, p. 70-71).

133 “On the contrary, I saw him at his best! What such a man has to offer is animal force and he gave a wonderful exhibition of that! But the only way to live with such a man is to – go to bed with him! And that’s your job – not mine!”

134 “But there are things that happen between a man and a woman in the dark – that sort of make everything else seem – unimportant.”

135 “Blanche: What you are talking about is brutal desire - just – Desire! – The name of that rattle-trap street-car that bangs through the Quarter, up one old narrow street and down another...”

Stella: Haven’t you ever ridden on that street-car?

Blanche: It brought me here. – Where I’m not wanted and where I’m ashamed to be...

Stella: Then don’t you think your superior attitude is a bit out of place?”

A Legião achou excessiva a referência aos encontros amorosos de Blanche em *Laurel* e sugeriu o corte. A Warner concordou e fez os cortes. Com isso temos três cortes relacionados a sexo e desejo (CENSURA E DESEJO, 2006).

No fim deste diálogo cortado, ouve-se o trem se aproximando e os rostos das duas irmãs, ambas *Southern Belles*, são refletidos no espelho bem no momento em que Stella menciona o ar de superioridade da irmã. Blanche põe as mãos nos ouvidos como se estivesse realmente ouvindo o trem e não conseguisse suportar aquele ruído. O trem passa. A rubrica sugere esse ruído um pouco depois dessa fala, mas Kazan antecipou o ruído do trem para dialogar com o passado promíscuo de Blanche. Infelizmente essa parte também foi cortada desde a estreia do filme até 1993.

Foto 22: Blanche e Stella no espelho. Cena cortada por exigência da Legião de Decência

Todo esse trecho cortado é cheio de duplo sentido. Entendemos que Blanche sugere que depois do suicídio do marido ela sentia um desejo brutal de se encontrar (*to bang*: transar com) com vários homens, metaforicamente representado pelo sobe e desce do bonde por locais estreitos velhos. E que todo esse comportamento a obrigou a vir para a casa da irmã onde não é bem-vinda e que também tem vergonha do seu passado. A irmã argumenta que, se ela já andou nesse bonde, ela deveria abandonar seu ar de superioridade.

Interessante notar que nessa cena Vivien Leigh consegue trabalhar no limite da interpretação para deixar dúvida sobre se Blanche está preocupada com a integridade da irmã ou sexualmente interessada no cunhado.

Na sequência do filme, Stanley se aproxima da porta do apartamento em silêncio e ouve Blanche criticar o modo como ele age e come, comparando-o a um animal. Blanche diz que Stanley não demonstra ter nenhum traço de evolução humana, ele é simplesmente um ordinário: “Bom – se você me desculpa – ele é comum!”¹³⁶ (WILLIAMS, 1974, p. 71), querendo dizer que o cunhado origina da parte mais inferior da espécie. Por fim, Blanche tenta convencer Stella a abandonar o marido “Não – não se envolva com os brutos!”¹³⁷ (WILLIAMS, 1974, p. 72). A plateia não vê Stanley se aproximando. Sua aproximação pode ser deduzida pelo movimento de sua caminhada até a porta no corte anterior. A câmera pega o fim da conversa das duas irmãs num primeiro plano quando elas escutam Stanley entrar na cozinha. Nesse exato momento entra a música. As duas irmãs ouvem a porta se abrir, Stanley entra assoviando e fazendo barulho na cozinha. O *blue piano* continua. O filme corta para um plano geral que mostra as duas sentadas no plano principal e Stanley mais ao fundo em pé na cozinha abrindo uma cerveja. Ele chama Stella que se levanta e caminha até o marido.

Este último plano é bem aberto como se fosse uma cena no palco. Stanley faz de conta que não ouviu nada. Stella para no meio do caminho e Blanche caminha até ela. Kazan faz uma sequência de plano x contraplano das irmãs DuBois x Stanley. Momento de tensão. Blanche espera que Stella não caminhe até o marido. Stanley quer que Stella venha até ele. Stella hesita por um momento entre o amor fraterno e a atração carnal e, por fim, cede e avança até o marido e o abraça com uma paixão feroz, como que atraída por uma força animal maior que ela, que a faz perdoar o marido abusador. Stanley, que Tennessee Williams descreve na rubrica como o “pássaro macho coberto de penas entre as fêmeas”¹³⁸ (WILLIAMS, 1974, p. 29), olha Blanche por cima do ombro de Stella como que vitorioso.

CENA V. Blanche descobre que está sendo empurrada para o momento final. Ela precisa agir rapidamente

A rubrica inicial da cena V indica que: “Blanche está sentada no quarto se abanando com uma folha de palmeira enquanto lê uma carta que acabou de escrever. De repente ela dá uma gargalhada. Stella está se vestindo no mesmo quarto.”¹³⁹ (WILLIAMS, 1974, p. 74). Esse início foi alterado e a Cena V começa com uma briga entre Eunice e seu marido Steve. Eles brigam e ela desce a escada correndo e dizendo que vai chamar a polícia. O texto indica que Blanche e Stella

136 “Well – if you’ll forgive me – he’s common!”

137 “Don’t – don’t hang back with the brutes!”

138 “richly feathered male bird among hens”

139 “Blanche is seated in the bedroom fanning herself with a palm leaf as she reads over a just completed letter. Suddenly she bursts into a peal of laughter. Stella is dressing in the bedroom.”

ouvem toda a briga, mas Kazan filma a discussão num plano geral externo mostrando o casal brigando e descendo a escada e Eunice saindo para ir à delegacia.

Há um corte para a sala dos Kowalskis onde Stella e Blanche estão conversando enquanto Blanche costura capa de travesseiros. Steve entra, pergunta por Eunice, o casal não responde e Steve sai atrás da esposa.

Stanley, que tinha acabado de passar por Eunice na entrada do prédio, entra na sala. Enquanto a câmera cobre Blanche e Stella num plano aberto, a plateia ouve Stanley fazendo muito barulho no quarto como se estivesse procurando algo e a plateia acompanha esse estardalhaço todo pela reação dos rostos das duas irmãs. Ele não consegue achar seus sapatos. Stella diz que elas limpam o quarto e vai pegá-los. Nada disso existe na peça. Stella e Blanche estão “arrumando” as coisas de Stanley de forma diferente, colocando suas camisas e sapatos em outro lugar.

Outra alteração é que a rubrica indica que: “Stanley contorna a esquina usando sua camisa de seda de boliche verde e vermelha. Ele sobe a escada num trote e salta dentro da casa.”¹⁴⁰ (WILLIAMS, 1974, p. 75). No filme, Stanley entra em casa vestindo camiseta e um terno, segurando um embrulho na mão que a plateia logo descobrirá que é uma camisa. A cena não deixa claro porque Kazan optou por essa mudança.

Na sequência do filme, Stanley conversa com Blanche sobre o Hotel Flamingo em Laurel e dá a entender que sabe dos encontros dela com estranhos. Sons de trovão invadem a cena. As pessoas correm para escapar da chuva, Stanley sai e passa pelo casal Eunice e Steve, voltando após terem feito as pazes. Eunice é mais velha que Stella e está casada há mais tempo. Talvez ela pudesse apresentar um modelo de casamento que fosse mais saudável para a vizinha, contudo, ela também se encontra numa relação abusiva com Steve.

Blanche então encontra-se com o jovem, que a faz se lembrar de seu falecido marido Allan. O Escritório de Breen não fez nenhuma recomendação à cena, portanto, Kazan a filmou conforme o texto. Contudo, durante as exibições de teste, após o filme ter sido rodado e editado, essa cena causou incômodo na plateia. Rudy Behlmer conta que parte da plateia ria de nervoso ao ver uma mulher mais velha beijando um rapaz muito novo. (UMA RUA EM HOLLYWOOD, 2006)

Então, por sugestão dos produtores, Kazan reeditou a cena usando o material que já possuía. No filme, Blanche está sentada na poltrona quando ouve o sino da igreja. Entra uma música suave e a campainha toca. A câmera está posicionada de forma a pegar Blanche em primeiro plano se levantando da poltrona e entrando no quadro. Vê-se ao fundo o jovem entrar na casa e ficar parado na porta, mas seu rosto está todo no escuro. Esse quadro dura 10 segundos. Não é um

140 “Stanley comes around the corner in his green-and-scarlet silk bowling shirt. He trots up the steps and bangs into the kitchen.”

comportamento muito usual alguém chegar numa casa e a pessoa não ir receber a visita, não tentar identificá-la pessoa pelo contato visual. Para Rudy Behlmer, Kazan reeditou a cena de modo que “parecesse” que Blanche está sonhando (UMA RUA EM HOLLYWOOD, 2006).

Blanche só faz contato visual com o menino após lhe oferecer bebida. Nesse momento, ela vê seu rosto porque o rapaz dá um passo à frente e entra na luz. Ouve-se a polca remetendo Blanche ao dia do suicídio do marido. North apresenta nesta cena uma variação da polca com motivos do tema principal ao fundo. O diálogo entre esses dois estilos é porque o *blue piano* aqui representa o desejo de Blanche e a Varsoviana é porque o jovem a faz se lembrar do marido que se matou. Toda vez que o jovem diz algo ou faz menção de se aproximar de Blanche, a plateia ouve mais elementos do jazz. No movimento contrário de jovem se afastando de Blanche, a plateia ouve a polca.

Quando Kazan, a Warner e Tennessee Williams acharam que tudo estava resolvido com essa cena, A Legião de Decência apresentou outro problema. Antes de beijar o garoto Blanche diz: “Gostaria de te beijar suave e docemente nos lábios! Seria ótima manter você, mas tenho que ser boa – e ficar longe de crianças!”¹⁴¹ (WILLIAMS, 1974, p. 84). Para Rudy Behlmer, a Legião disse que as partes “nos lábios” e “– e ficar longe de crianças!” teriam que ser cortadas. Eles achavam isso tudo muito provocativo e uma declaração de culpa de Blanche pelo envolvimento com o aluno em Laurel (UMA RUA EM HOLLYWOOD, 2006). Portanto, o filme estreou em 1951 com esses cortes para evitar que a plateia percebesse a preferência de Blanche por garotos jovens.

Foto 23: Legião de Decência exigiu corte de texto nesse momento

141 “I want to kiss you, just once, softly and sweetly on your mouth! Now run along, now, quickly! It would be nice to keep you, but I’ve got to be good – and keep my hands off children!”

CENA VI. De repente, Blanche descobre Mitch, o único homem perfeito para ela neste momento

Na peça, a Cena VI começa com o retorno de Mitch e Blanche. O diálogo dos dois ocorre dentro do apartamento. Contudo, para o filme, Kazan criou uma cena que se passa num clube noturno a beira de um lago. A cena abre com um plano geral cobrindo uma banda de jazz. Kazan exhibe o espírito e a forma de diversão das pessoas daquele lugar. Esta banda é formada apenas por músicos negros e todos os frequentadores são brancos, indicando que ali negros só entram se forem para trabalhar. A cenografia faz questão de mostrar que o local, bastante decadente, é para frequentadores de baixo poder aquisitivo.

Blanche e Mitch saem do salão principal e caminham até um deck localizado à beira de um lago. Assim como ocorre no cenário principal, Richard Day não criou um cenário realista. Mesmo nessa cena externa, Kazan mantém as restrições do palco. Escuridão e uma névoa fecham nossa visão no espaço ocupado pelos atores. A água reflete a luz sobre eles e o espectador é levado a não prestar atenção no espaço fora da cena além do patamar. Na maior parte da cena ouve-se um trecho bem animado da trilha de Alex North com forte influência de jazz. O espectador entende que esse som vem da banda de jazz tocando no salão.

O *Bonde* é uma das primeiras peças onde um personagem homossexual alcança uma posição bastante significativa, não fisicamente, mas na mente da plateia. Por causa do preconceito da época, nem mesmo na peça Blanche diz claramente que Allan é homossexual. A revelação no próprio texto é feita por sugestões da experiência homossexual de Allan com o homem mais velho. Quanto ao filme, o Escritório de Breen exigiu que nada poderia indicar sua homossexualidade, cujo tema que não podia ser tratado e a palavra homossexual não podia ser usada.

Na peça, Blanche diz que embora Allan não tivesse nenhum traço feminino, havia algo diferente nele. A suavidade e a ternura de Allan não correspondiam ao estereótipo do homem da época. Tennessee Williams então fala não somente da questão da homossexualidade, mas da impossibilidade de se assumir. A verdade de Allan precisava ser coberta pelo casamento com Blanche, assim como a lâmpada precisava ser coberta por uma lanterna chinesa para não revelar a verdade sobre Blanche.

O memorando do escritório de Breen relata: “Número 1: o roteiro contém uma inferência de perversão sexual. Isso se refere principalmente ao personagem do marido jovem de Blanche, Allan

Grey. Parece haver pouca dúvida de que este rapaz era um homossexual.”¹⁴² (UMA RUA EM HOLLYWOOD, 2006). O motivo do suicídio tinha que ser eliminado.

Após muita negociação, Kazan aceitou perder a batalha da referência à homossexualidade para ganhar as outras duas batalhas referentes ao estupro e ao passado de Blanche. Para clareza de entendimento, vamos apresentar o texto original da peça e as falas do filme para que se possa perceber as alterações feitas:

Tabela 1: Falas cortadas com relação à homossexualidade de Allan Grey

Texto da peça (páginas 95 e 96)	Texto do filme
Havia algo diferente no rapaz, um nervoso, uma suavidade e ternura que não era comum em um homem, embora ele não tivesse nada de afeminado – ainda assim – aquela coisa estava lá. Ele me procurou porque queria ajuda. Eu não sabia disso. Eu não descobri até nos casarmos quando fugimos e voltamos e tudo que eu sabia era que tinha decepcionado meu marido de alguma maneira misteriosa e eu não consegui dar a ajuda que ele precisava, mas não conseguia falar. Ele estava numa areia movediça e se agarrava em mim – mas eu não conseguia puxá-lo, eu estava afundando com ele. Eu não sabia disso. Eu não sabia nada exceto que o amava insuportavelmente, mas não era capaz de ajudá-lo ou me ajudar. ¹⁴³ (WILLIAMS, 1974, p. 95)	“O rapaz tinha algo, um nervoso, uma ternura, uma incerteza. E eu não entendia. Eu não entendia porque esse rapaz, que escrevia poesia, parecia incapaz de fazer qualquer outra coisa. Perdia todo emprego. Ele me procurou porque queria ajuda. Eu não sabia disso. Eu não sabia nada exceto que eu o amava insuportavelmente.
Então, eu descobri. Da pior maneira possível. Ao entrar num quarto que eu achava que estava vazio – o qual não estava, mas tinha duas pessoas lá... o rapaz com quem eu tinha me casado e um homem mais velho, os quais eram amigos há anos... ¹⁴⁴	Todo esse trecho foi cortado.

142 “Number 1: The script contains an inference of sex perversion. This principally has reference to the character of Blanche’s young husband, Allan Grey. There seems little doubt that this young boy was a homosexual.”

143 “There was something different about the boy, a nervousness, a softness and tenderness which wasn’t like a man’s, although he wasn’t the least bit effeminate looking-still-that thing was there... He came to me for help. I didn’t know that. I didn’t find out anything till after our marriage when we’d run away and come back and all I knew was I’d failed him in some mysterious ways and wasn’t able to give the help he needed but couldn’t speak of! He was in the quicksands and clutching at me-but I wasn’t holding him out, I was slipping in with him! I didn’t know that. I didn’t know anything except I loved him unendurably but without being able to help him or help myself.”

144 “Then, I found out. In the worst of all possible ways. By coming suddenly into a room that I thought was empty-which wasn’t empty, but had two people in it... the boy I had married and an older man who had been his friend for years.”

(WILLIAMS, 1974, p. 95)	
	<p>Blanche: À noite eu fingia que estava dormindo e o ouvia chorando, chorando, chorando como uma criança perdida chora.</p> <p>Mitch: Não entendo.</p> <p>Blanche: Nem eu entendia. E é por isso que eu... eu o matei.</p> <p>Mitch: Você o...?</p>
Depois nós fingimos que nada tinha sido descoberto. Sim, nós três fomos de carro para o Cassino Moon Lake, muito bêbados e rindo no caminho. Nós dançamos a Varsoviana! De repente no meio da dança o rapaz com que eu tinha me casado se soltou de mim e correu para fora do cassino. Alguns segundos depois – um tiro! ¹⁴⁵ (WILLIAMS, 1974, p. 96)	<p>Uma noite nós fomos de carro para um lugar chamado Cassino Moon Lake. [Ela não menciona nenhuma terceira pessoa. Ela diz apenas “nós” sugerindo que ela e o marido foram ao cassino]. Dançamos a Varsoviana. De repente no meio do salão o rapaz com que eu tinha me casado se soltou de mim e correu para fora do cassino. Alguns segundos depois – um tipo [<i>Durante essa fala toda a plateia ouve a Varsoviana e no momento em que ela diz “um tiro”, ouve-se o tiro</i>]</p>
Eu corri – todos correram – todos correram e aglomeraram em torno da coisa terrível à beira do lago! Eu não conseguia me aproximar por causa da multidão. Então alguém segurou meu braço. “Não se aproxime! Volte! Você não quer ver!” Ver? Ver o quê? Então eu ouvi vozes dizendo – Allan! Allan! O rapaz Grey! Ele tinha enfiado o revólver na boca e atirado – de modo que sua nuca – tinha explodido! ¹⁴⁶ (WILLIAMS, 1974, p. 96)	<p>Eu corri – todos correram – todos correram e aglomeraram em torno da coisa terrível à beira do lago! Ele tinha enfiado o revólver na boca e atirado!</p>
Isso aconteceu porque – no salão – incapaz de me controlar – de repente eu disse - “Eu vi! Eu sei! Você me enoja...” ¹⁴⁷ (WILLIAMS, 1974, p. 96)	<p>Isso aconteceu porque – no salão – incapaz de me controlar – eu disse - “Você é fraco! Eu perdi o respeito por você. Eu te desprezo.”</p>

145 “Afterwards we pretended that nothing had been discovered. Yes, the three of us drove out to Moon Lake Casino, very drunk and laughing all the way. We danced the Varsouviana! Suddenly in the middle of the dance the boy I had married broke away from me and ran out of the casino. A few moments later-a shot!”

146 “I ran out-all did!-all ran and gathered about the terrible thing at the edge of the lake! I couldn’t get near for the crowding. Then somebody caught my arm. ‘Don’t go any closer! Come back! You don’t want to see!’ See? See what! Then I heard voices say-Allan! Allan! The Grey boy! He’d stuck the revolver into his mouth, and fired-so that the back of his head had been-blown away!”

147 “That happened because-on the dance-floor-unable to stop myself-I’d suddenly said-”I saw! I know! You disgust me...” And the searchlight...”

Kim Hunter conta que quando Vivien Leigh recebeu de Tennessee Williams a cena reescrita, ela espantou-se: “Ah, meu Deus, Agora tenho que dizer que o desprezo porque ele é poeta?” (UMA RUA EM HOLLYWOOD, 2006). O Escritório de Breen foi irreduzível e a cena exibida nos cinemas até 1993 mostrava Blanche falando que seu marido tinha se matado porque ela o achava fraco. Segundo Hunter, quem não conhecia o texto da peça pode muito bem ter pensado que Allan realmente se matou porque ela o chamou de fraco (UMA RUA EM HOLLYWOOD, 2006).

Quando Blanche conta sobre a morte do marido, Kazan evita ao máximo o jogo visual que o corte e a iluminação podem oferecer. A cena foi visualmente minimizada. Kazan pega os dois personagens num primeiro plano com Mitch sentado ao lado de Blanche. Ela pergunta se ele ama a mãe e ele consente com a cabeça. Então, ela conta sobre o marido com uma luz suave no rosto.

Kazan manteve esta tomada por quase dois minutos com uma breve mudança de ângulo. Durante esses quase dois minutos, ouve-se uma mescla entre um arranjo de cordas composto por Alex North junto com um arranjo especial da Varsoviana.

Ao dizer que o marido chorava como um bebê, Blanche se levanta, mas vira as costas para a câmera e continua falando de modo que o espectador não consegue ver seu rosto. Ela finalmente se vira para frente e conta sobre a dança e o suicídio e a câmera a pega num plano geral. A cena conclui com plano aberto dos dois com Mitch sentado ao fundo e Blanche quase embaixo de uma lâmpada remetendo às origens do palco.

Foto 24: Blanche entra e sai da luz, enquanto fala sobre a morte do marido¹⁴⁸

¹⁴⁸ No texto Blanche diz “essa vela de cozinha”, mas no filme ela diz essa lâmpada já que eles estão num clube à beira de um lago.

Cena VII. Feliz apenas por um momento, Blanche sai do banheiro para descobrir que seu destino a alcançou

A rubrica inicial da Cena VII diz: “Fim de tarde do meio de setembro. Os reposteiros estão abertos e uma mesa posta para uma ceia de aniversário, com bolo e flores. Stella está terminando a decoração quando Stanley entra.”¹⁴⁹ (WILLIAMS, 1974, p. 97). Contudo, Oscar Saul optou por iniciar a Cena VII com uma briga entre Stanley e Mitch sobre o passado de Blanche. Stanley diz que não quer ver o amigo casando-se com uma mulher como Blanche. Mitch se recusa a acreditar na história. Stanley diz que se ele quer se casar, que case, pois ela já está em sua casa há meses e ele não aguenta mais.

Logo após a cena da briga entre Mitch e Stanley no trabalho, há um corte para Blanche no banheiro preparando outro banho para seu jantar de aniversário, no qual ela espera encontrar Mitch. Oscar roteirista cortou várias falas da peça neste trecho, quase duas páginas inteiras, a 97 e a 98. As falas são transformadas em imagens resultando na mesma qualidade de expressão. Stanley conta a Stella sobre os encontros amorosos no Hotel Flamingo e que o pessoal do hotel pediu para ela se retirar e as pessoas da cidade a consideram louca. Ele acrescenta que ela não está de licença da escola, e sim que foi demitida por ter tido um caso com um jovem de dezessete anos. Por isso, ela perdeu a reputação, o trabalho, a casa e teve que vir para casa deles em Nova Orleans.

Esse relato é intercalado por imagens de Blanche preparando seu banho e cantando “*It’s only a paper moon!*” Tennessee Williams sugere esta música na rubrica porque ela enfatiza muito bem o desejo de Blanche de ver o mundo e a si mesmo numa luz mais bonita e frágil em vez da realidade feia. Contudo, como a música diz, para possibilitar que esta visão do mundo seja “verdadeira”, ela precisa que os outros acreditem junto com ela. A ironia está no fato de que Blanche canta esta música no banheiro exatamente no mesmo momento em que Stanley informa Stella sobre seu passado. A rubrica indica o verso da música: “- Mas não seria faz de conta se você acreditasse em mim!”¹⁵⁰ (WILLIAMS, 1974, p. 99). Isso é bastante irônico porque Blanche já não parece tão confiável e a música acentua seu passado questionável. Mais uma vez a verdade é revelada por outros meios que não a fala em si.

Stanley já irritado com a demora de Blanche no banheiro quase derruba a porta com dois socos. Blanche sai do banho num bom humor espetacular, visto pela primeira vez no filme, quando percebe algo estranho no comportamento da irmã. Stella responde que nada aconteceu e Blanche, obviamente, não acredita.

149 “It’s late afternoon in mid-September. The portieres are open and a table is set for a birthday supper, with cakes and flowers. Stella is completing the decorations as Stanley comes in.”

150 “But it wouldn’t be make-believe If you believed in me!”

Kazan criou um enquadramento muito simbólico para esse rápido diálogo entre as irmãs. Aqui Kazan exhibe apenas Stella no espelho para representar que seu mundo também está sob ameaça com a descoberta de Stanley. Blanche não é refletida no espelho porque ela não sabe que Stanley descobriu a verdade sobre seu passado.

Foto 25: O mundo de Stella está sob ameaça com a descoberta do passado de Blanche

Cena VIII. Blanche luta seu último round. Ela se despedaça. Até mesmo ela a abandona

Os três estão comendo à mesa posta para o aniversário de Blanche. A cadeira reservada para Mitch está vazia. Há uma clara tensão no ar devido a sua ausência e por Stella saber do passado de Blanche por meio de Stanley. Stanley está comendo frango com as mãos, se lambuzando todo de gordura e chupando os dedos para limpar. Stella, que já estava irritada com ele por ter contado a Mitch sobre o passado de Blanche, se irrita com o marido e critica seus modos à mesa:

Stella: Mr. Kowalski está muito ocupando comendo igual porco para pensar em qualquer coisa.

Stanley: É isso aí, querida!

Stella: Seu rosto e seus dedos estão nojentos de gordura. Vai lavar e depois me ajude a tirar a mesa!¹⁵¹ (WILLIAMS, 1974, p. 107)

¹⁵¹ “Stella: Mr. Kowalski is too busy making a pig of himself to think of anything else!

Stanley: That’s right, baby..

Stella: Your face and your fingers are disgustingly greasy. Go and wash up and then help me clear the table.”

Stanley, que estava calado durante o jantar, se irrita cada vez mais com a presença de Blanche e com as críticas de Stella e explode, dá um murro na mesa, se levanta e fala calmamente:

É assim que eu vou tirar a mesa! Nunca mais fala comigo desse jeito! Porco – Polaco – nojento – vulgar – gorduroso! Esse tipo de palavra está passeando muito na sua língua e na da sua irmã por aqui. Quem vocês pensam que são? Duas rainhas? Lembra do que Huey Long disse: ‘Todo Homem é um Rei!’ E eu sou o rei aqui, então não esqueçam disso! (Joga uma xícara na parede) Já limpei o meu lugar. Quer que eu limpe o de vocês?¹⁵² (WILLIAMS, 1974, p. 107).

O quadro é bem aberto e a cena dura 42 segundos num claro diálogo com a linguagem teatral. Kazan deu corda para Marlon Brando dar seu show. O enquadramento acaba por elevar o personagem em termos artísticos, mesmo que ele esteja praticando uma ação condenável na vida real. Em nenhum momento o diretor “critica” o comportamento grosseiro de Stanley por meio do contraplano do olhar das duas irmãs. Para nós, esse é mais um claro exemplo do favorecimento por parte de Kazan do comportamento de Stanley.

Foto 26: Stanley bate na mesa e domina completamente as duas irmãs

Na sequência, Kowalski grita com Blanche por causa do vapor no banheiro. Ela reage dizendo que já se desculpou três vezes e o chama de polaco. Este grita dizendo que quem nasce na Polônia é polonês. Novamente tudo é feito em plano aberto sem detalhe das irmãs. Kowalski passagem para Laurel de presente a Blanche, ela se desespera, chora e sai da sala.

152 “That’s how I’ll clear the table. Don’t ever talk that way to me! ‘Pig – Polack – disgusting – vulgar – greasy!’ them kind of words have been on your tongue and your sister’s too much around here! What do you think you are? A pair of queens? Remember what Huey Long said: ‘Every Man is a King!’ And I am the king around here, so don’t forget it! [*He curls a cup to the wall*] My place is cleared! You want me to clean yours?”

Queremos destacar uma alteração de primeiro plano para plano aberto que acentua significativamente a atuação de Marlon Brando. Após essa briga, Kowalski vai sair para o boliche e Stella o agarra por trás e rasga sua camisa. Kowalski vira-se violentamente e diz:

Quando nos encontramos, eu e você, você achava que eu era ordinário. E você estava certa, meu amor, eu era ordinário como sujeira. Você me mostrou uma foto do lugar com as colunas, e eu te tirei daquelas, colunas, e você adorou, sentir aquelas luzes coloridas [...]¹⁵³ (WILLIAMS, 1974, p. 112).

Nesse momento, Stanley tenta lembrar Stella de que quando eles se encontraram, ela era como Blanche, mas que ele a fez encarar a realidade e que eles eram felizes até Blanche aparecer.

Essa cena, feita num primeiríssimo plano, captura toda a insegurança e ira de Kowalski. Isso faz com que o protagonismo da cena novamente fique todo nas mãos de Brando porque, novamente, nenhum plano ou contraplano foi feito do medo de Stella.

Kazan sai do plano americano e filma o empurrão que Stanley dá na esposa grávida num plano bem aberto. Vê-se que ela quase bate a barriga num móvel. Esse é um comportamento condenável em qualquer pessoa, contudo, por Kazan não destacar a reação de Stella na cena, o peso sobre o comportamento reprovável de Kowalski parece ser atenuado. Kazan não faz nenhum movimento de câmera ou reação que condene sua ação após o empurrão. Na sequência, Stella passa mal e pede para Stanley levá-la ao hospital para ter o bebê.

Foto 27: Stanley diz à Stella agressivamente que ele a tirou de seu mundo de ilusão de *Southern Belle*

¹⁵³ “When we first met, me and you, you thought I was common. How right you was, baby. I was common as dirt. You showed me a snapshot of the place with them columns, and I pulled you down off them columns, and you loved it, having them colored lights going...”

Cena IX. A última escolha desesperada de Blanche para se salvar contando a verdade toda. A verdade a condena

Blanche e Mitch se encontram para acertar suas diferenças. A rubrica diz que Blanche, usando um robe, está jogada numa poltrona quando escuta alguém bater à porta. Ao contrário da rubrica, o filme não mostra que ela estava bebendo muito, nem que corre para esconder as garrafas. Ela simplesmente se levanta, vai até o espelho e se ajeita.

No filme, Mitch entra empurrando a porta com truculência. Percebe-se que ele está com barba por fazer, bêbado e ainda usa as roupas de trabalho. Isso significa que Mitch ficou processando a história contada por Stanley até este momento. O interior da casa está muito escuro. Apenas a luz que pisca na rua ilumina um pouco o ambiente. Este é o jogo de luz e sombra mais intenso do filme. Eles tentam conversar quando ela ouve a Varsoviana:

Blanche: Essa – música de novo...!

Mitch: Que música?

Blanche: A polca que tocava quando Allan – Espera!¹⁵⁴ (WILLIAMS, 1974, p. 114).

Blanche ouve o tiro. Kazan faz essa tomada no primeiríssimo plano de modo a revelar à plateia que ela está oscilando entre o mundo real e a fantasia num nível muito mais profundo. Esse trecho revela para a plateia que a polca é uma música que está apenas na cabeça de Blanche.

No afã de esclarecer as mentiras, Mitch retira a lanterna chinesa e diz que vai acender a luz. Blanche implora para que ele não faça isso: “Eu não quero a realidade. Eu quero mágica!”¹⁵⁵ (WILLIAMS, 1974, p. 117). Esse é o momento em que Blanche expressa sua verdadeira intenção e natureza, e confessa que construiu uma imagem ilusória de si. Mitch acende a lâmpada e puxa Blanche com força para debaixo da mesma, desmascarando-a de uma vez por todas. Eles discutem, Mitch diz que ela não é honesta. Por fim, ela confessa que trazia suas vítimas como uma grande aranha para o Hotel Tarantula, subvertendo a forma como a sexualidade feminina era retratada. Nesse ponto do filme entra novamente a censura.

O Escritório de Breen questionou a inferência de um comportamento ninfomaniaco em Blanche. Eles queriam excluir sua saída de Laurel por causa dos encontros amorosos com homens em um hotel e, principalmente, seu envolvimento com um aluno de 17 anos. O filme deveria sugerir que ela buscava esses “encontros íntimos” por causa de um desejo inapropriado despertado pelo

¹⁵⁴ “Blanche: That music again!

Mitch: What music?

Blanche: The polca tune they were playing when Allan – wait!”

¹⁵⁵ “I don’t want realism. I want magic!”

luto. A cena foi alterada de modo que a plateia ainda soubesse dos encontros, mas não de uma forma tão explícita quanto na peça, e sem enfatizar seu desejo por garotos (CENSURA E DESEJO, 2006).

Sim, tive muitos encontros íntimos com estranhos. Após a morte de Allan – intimidade com estranhos era tudo que aparentemente podia preencher meu coração vazio... acho que estava em pânico. Foi o pânico, que me levou de um para outro, buscando proteção.¹⁵⁶ (WILLIAMS, 1974, p. 118)

Para Rudy Behlmer, esse não foi um grande problema porque Tennessee e Kazan apenas cortaram a primeira frase: “Sim, eu tive muitos encontros íntimos com estranhos” e o Escritório ficou satisfeito. O corte dessa frase não tornou a questão dos encontros incompreensível, portanto, não afetou em nada o conteúdo geral do filme (CENSURA E DESEJO, 2006).

Kazan criou uma ação para retratar o transtorno mental de Blanche. Ela diz para Mitch sair da casa ou vai gritar. Ele se assusta e corre. A câmera cobre a rua e a entrada do prédio num plano geral. Blanche grita por socorro ao pé da escada. Várias pessoas saem nas janelas e portas. Ela se assusta com essa reação de curiosidade, corre para dentro de casa e começa a fechar todas as janelas. As pessoas se aproximam perguntando o que houve, mas Blanche se fecha completamente e apaga as luzes. Sons e luzes da rua invadem a casa. Um policial se aproxima, bate na porta e pergunta se ela está bem. Blanche responde: “Eu vou ficar bem!” (Esta fala não consta no texto)

Foto 28: Vizinhos e transeuntes se espantam com o grito de Blanche no pátio

¹⁵⁶ “Yes, I had many intimacies with strangers. After the death of Allan – intimacies with strangers was all I seemed able to fill my empty heart with... I think it was panic, just panic, that drove me from one to another, hunting for some protection”

Cena X. Blanche foge desta terra arrasada. Stanley a arrasta de volta e a destrói

Esta é a cena que mais gerou negociação com o Escritório de Breen. Antes do estupro, algumas alterações foram feitas no filme por causa da censura e por questões estéticas. A rubrica diz que Stanley “desabotoa sua camisa”¹⁵⁷ (WILLIAMS, 1974, p. 124), enquanto conversa com Blanche após chegar do hospital onde Stella iria ter o bebê no dia seguinte. No filme, Stanley tira a camisa e a joga no chão ao passar por Blanche, a qual vai para o outro cômodo para não ver o cunhado só de camiseta. Essa ação é mais provocante e cria maior tensão na cena.

Outra mudança foi feita quando Stanley percebe que Blanche está mentindo sobre o convite e o telegrama do Shep Huntleigh. O texto não indica nenhuma ação, contudo, Stanley joga Blanche na cama de forma violenta e berra com ela sobre suas mentiras, truques, da roupa barata de carnaval e da coroa e pergunta: “Que rainha você acha que é?”¹⁵⁸ (WILLIAMS, 1974, p. 127). Ele violentamente arranca a coroa de sua cabeça e a atira longe. É uma cena extremamente violenta de um Stanley já sem nenhuma paciência que tenta desmascarar de vez uma Blanche delirante.

Foto 29: Stanley joga Blanche na cama, arranca sua coroa da cabeça e atira longe

Então, ele ri na cara dela duas vezes, a empurra de volta na cama e vai para o banheiro. A rubrica indica que ela vai ao telefone e pede uma chamada de longa distância. Kazan fez uma alteração e, no filme, Blanche se desespera, levanta da cama, pega umas coisas, seu estojo de joias, e corre em direção à porta. Eis que ela dá de cara com a vendedora de flores da Cena IX.

¹⁵⁷ “He unbuttons his shirt”

¹⁵⁸ “What queen do you think you are?”

Essa cena é muito simbólica e dialoga com a estética de filme de terror. A câmera mostra o portão do prédio, a rua e a vendedora caminhando até Blanche num plano aberto. Uma luz vindo da esquerda não permite que a plateia veja o rosto da vendedora. Esta parece uma “entidade”, um corvo, que vem anunciar uma morte.

Foto 30: A vendedora de flores anuncia o fim de Blanche

Assustada, Blanche retorna, fecha a porta e corre para o telefone. No meio da ligação, ela ouve a porta do banheiro se abrir e a câmera abre para pegar os dois no quadro. Stanley saiu do banheiro vestindo seu pijama de seda listrado. Ele olha ao redor e percebe que ela tentou ir embora.

Aqui Kazan cria uma ação que parece uma perseguição: Blanche se afasta do telefone e contorna a mesa, enquanto Stanley caminha até o telefone e o coloca no gancho. Ele caminha até a porta e Blanche avança na direção da mesma e para. Nada disso consta na rubrica. Novamente parece que Stanley tem um papel mais determinante no filme do que na peça. No filme, Stanley mantém Blanche sob seu campo de ataque o tempo todo, o que a assusta muito. Ele parece pronto para um ataque que não é descrito na rubrica.

Na sequência, Stanley abre a porta para jogar o cigarro e Blanche pede para ele se afastar. Ele diz que há espaço de sobra para ela passar e empurra a cadeira. Então, ele pergunta: “Acha que vou fazer alguma coisa com você?”¹⁵⁹ (WILLIAMS, 1974, p. 129). Stanley se vira para fechar a porta e considera tal possibilidade. A frase a seguir foi cortada: “[...] Talvez não fosse tão ruim mexer com você...”¹⁶⁰ (WILLIAMS, 1974, p. 129) Os censores acharam que essa frase era a

159 “You think I’m going to interfere with you?”

160 “Maybe you wouldn’t be bad to interfere with.”

confissão de Stanley sobre o estupro e exigiram que ela fosse cortada (CENSURA E DESEJO, 2006).

Foto 31: Fala cortada por exigência do Escritório de Breen por explicitar o desejo de estupro

O estupro feria o item 3 dos Princípios Gerais: “3. *Sedução ou estupro*. a. Nunca deve ser mais do que sugerido, e somente quando essencial para a trama, e mesmo assim nunca deve ser mostrado explicitamente” (THE MOTION PICTURE PRODUCTION CODE, 1930), O Escritório sugeriu que fosse apenas imaginação de Blanche. Ou que Stanley apenas pensasse no estupro. Outra opção seria Stanley bater em Blanche com violência e ela desmaiar (CENSURA E DESEJO, 2006).

Tennessee Williams e Kazan não concordaram e o diretor lutou contra as mudanças, ameaçando abandonar o filme se essa cena fosse cancelada. Tennessee Williams escreveu uma carta a Joseph Breen, em 29 de outubro de 1950, explicando o significado do estupro na peça.

O estupro de Blanche por Stanley é uma verdade central, integral na peça, sem a qual ela perde seu significado, que é a violação do terno, do sensível, do delicado por forças selvagens e brutas da sociedade moderna. É um apelo poético pela compreensão. Eu não levantei a questão fazendo de Blanche uma pessoa totalmente “boa” ou de Stanley uma totalmente “ruim”. Mas para aqueles que se esforçaram um pouquinho para racionalmente entender a peça, é visível que Blanche não é uma “dipsomaníaca” nem uma “ninfomaníaca”, mas uma pessoa de intensa solidão, falibilidade e anseio que na maior parte é espiritual em busca de afeto e proteção. Obviamente, não neguei o que considero ser uma das coisas primárias da beleza e profundidade na existência humana, que é o afeto entre duas pessoas, a famosa “sensualidade” na relação amorosa. Se a natureza e Deus escolheram esse para ser o meio de perpetuação da vida na Terra, não vejo motivo para negá-lo no trabalho criativo.¹⁶¹ (2004, p. 355).

161 “The rape of Blanche by Stanley is a pivotal, integral truth in the play, without which the play loses its meaning, which is the ravishment of the tender, the sensitive, the delicate by the savage and brutal forces in modern society. It

Mesmo com a carta, Breen insistiu nas mudanças. Kazan e Tennessee Williams se recusaram e Breen permitiu a cena do estupro desde que fosse feita com bom gosto e de forma indireta.

No filme, Stanley encurrala Blanche no fundo do quarto. Como muitos estupradores, Stanley sugere que existe uma cumplicidade por parte de Blanche ao afirmar: “Nós tínhamos esse encontro marcado desde o início!”¹⁶² (WILLIAMS, 1974, p. 30). A Legião de Decência achava que essa fala era a explicitação do estupro por parte de Stanley e também exigiu sua exclusão. Blanche quebra uma garrafa e ameaça cortar o rosto dele. A imagem dela passa a ser refletida inteira no espelho. Stanley avança sobre e a luta dos dois é refletida no espelho. Kowalski diz: “Tigresa, tigresa. Solta essa garrafa. Solta!”¹⁶³ (WILLIAMS, 1974, p. 130). Ele tira a garrafa da mão de Blanche e a atira no espelho que se quebra. A cena termina com o rosto de Blanche refletido dentro do espelho quebrado, significando que a Southern Belle se despedaçou para sempre. Então, Kazan cria um estupro metafórico para atender a censura, o qual é uma alteração radical no filme.

Foto 32: Estupro metaforizado como o espelho que se quebra

Há muitas variações de música nesta cena. Quando Stanley entra no banheiro para se trocar, Blanche pega umas coisas e corre na direção da porta. Nesse momento pode-se ouvir uma música

is a poetic plea for comprehension. I did not beg the issue by making Blanche a totally “good” person, nor Stanley a totally “bad” one. But to those who have made some rational effort to understand the play, it is apparent that Blanche is neither a “dipsomaniac” nor a “nymphomania” but a person of intense loneliness, fallibility and a longing which mostly spiritual for warmth and protection. I did not, of course, disavow what I think is one of the primary things of beauty and depth in human existence, which is the warmth between two people, the so-called “sensuality” in the love-relationship. If nature and God chose this to be the mean of life’s continuance on earth, I see no reason to disavow it in creative work.”

162 “We’ve had this date with each other from the beginning!”

163 “Tiger – tiger! Drop the bottle top! Drop it!”

sinfônica em tom menor, que não é descrita na peça, mas dialoga bem com o desespero e pressa de Blanche. Na peça, a rubrica indica o *blue piano* após Stanley sair do banheiro, mas no filme a mesma música anterior num arranjo de cordas sobe de volume e fica mais intensa até culminar no momento do estupro, que representa o ato final da dominação masculina violenta.

Cena XI. Blanche é descartada

A rubrica inicial da Cena XI diz: “Algumas semanas depois. Stella está arrumando as coisas de Blanche. Ouve-se som de água corrente no banheiro.”¹⁶⁴ (WILLIAMS, 1974, p. 131). Para o filme, Oscar Saul criou uma cena externa onde um gari lava a calçada com um jato bem forte de água e uma vassoura varre todo o lixo da rua.

Em seguida há um corte para um berço coberto de onde Stella pega seu filho. No filme, assim como na peça, a passagem do tempo não é especificada. A imagem do bebê é a única evidência de que alguns dias se passaram, já que Stella teve o filho no dia seguinte ao estupro.

Os rapazes estão jogando pôquer e, para eles, a atmosfera na cozinha é a mesma da noite do pôquer. Até esse momento a cena nos leva a crer que Stanley venceu. Nada em seu comportamento demonstra arrependimento. No filme, Stanley está usando uma camisa estampada, alegre, daquelas que americanos em geral usam quando viajam para países tropicais. Ele fuma charuto, fala o tempo todo, bate na mesa, impõe sua masculinidade sobre os companheiros. Ele está no máximo da sua expressão de masculinidade: tem um filho e está conseguindo expulsar a cunhada intrometida. No fim, ela foi punida por ter tido muitos “encontros íntimos com estranhos”, por ter tido um desejo que a sociedade considerava desregrado.

Kazan criou uma ação expressiva para a vizinha Eunice. Por meio do olhar, ela faz um comentário sobre toda a situação e sobre o comportamento dos quatro homens. Lembrando que foram ela e a vizinha que receberam Blanche no início do filme. Ela também ajudou Stella e Blanche na noite do pôquer.

Eunice entra, observa os homens, caminha até a pia para deixar um embrulho. Em seguida, ela se aproxima da mesa e diz: “Eu sempre disse que homens são coisas cruéis sem sentimentos, mas isso supera qualquer coisa.”¹⁶⁵ (WILLIAMS, 1974, p. 131). Stanley pergunta a Steve qual o problema com ela e o marido dá de ombros.

Após Blanche sair do banheiro e escutar o toque da campainha, houve um corte de texto que merece discussão. Na peça, após o médico tocar a campainha, Blanche faz menção de sair e recua

164 “It is some weeks later. Stella is packing Blanche’s things. Sounds of water can be heard running in the bathroom.”

165 “I always did say that men are callous things with no feelings, but this does beat anything.”

ao ver os rapazes sentados jogando pôquer. Ela diz que não quer passar por eles, senta-se, e diz a Stella como gostaria de morrer:

Sinto cheiro de mar. Vou passar o resto da minha vida no mar. E quando eu morrer, vou morrer no mar. Sabe do que vou morrer? [*Ela pega uma uva*] Vou morrer comendo uma uva sem lavar um dia em alto-mar. Vou morrer – com minha mão na mão de um médico de navio bonito, um médico muito jovem com bigode loiro e um relógio de prata grande. ‘Pobre senhora’, ele vai dizer, ‘o quinino não a salvou! Aquela uva sem lavar transportou sua alma para o paraíso [*Ouve-se o sino da catedral*] E vão me enterrar no mar costurada num saco branco e jogada pela balastrada – ao meio dia – no calor do verão – no oceano tão azul quanto [*sinos novamente*] os olhos do meu primeiro amor!’¹⁶⁶ (WILLIAMS, 1974, p. 136).

Este trecho extremamente poético dialoga com o tema água, já que ela diz que vai morrer no mar, e também com a morte do poeta Hart Crane¹⁶⁷, autor do poema cujo trecho foi utilizado na epígrafe da peça. Interessante notar que Tennessee Williams coloca na boca de Blanche o depoimento da morte de um poeta homossexual fracassado no amor.

Difícilmente uma peça falando de homossexualidade abertamente seria produzida na época porque, como já vimos, os órgãos de censura tinham regras explícitas contra essa temática. Falar sobre homossexualidade era uma violação dessas regras. Isso justifica a atitude de Tennessee Williams de inserir essa temática de maneira velada. Na época os homossexuais podiam até mesmo ser internados em instituições psiquiátricas por serem considerados psicopatas sexuais, similar ao que acontece com Blanche.

Não encontramos nenhuma evidência da exclusão deste trecho por imposição da censura. Kazan, Tennessee Williams e/ou Oscar Saul podem ter excluído essa fala exatamente por terem excluído o trecho do poema da epígrafe no início do filme; ou por não estarem dispostos a fazer referência a um poeta homossexual e suicida; outra possibilidade é que o roteirista não quisesse antecipar a chegada do médico.

Essa última argumentação não se sustenta muito na medida em que Eunice traz as uvas e Blanche insistentemente fica perguntando se elas estão lavadas. O que nos leva a supor que eles

166 “I can smell the sea air. The rest of my time I’m going to spend on sea. And when I die, I’m going to die on the sea. You know what I shall die of? [*She plucks a grape*] I shall die of eating an unwashed grape one day out on the ocean. I will die – with my hand in the hand of some nice-looking ship’s doctor, a very young one with a small blond mustache and a big silver watch. “Poor lady”, they’ll say, “the quinine did her no good. That unwashed grape transported her soul to heaven.” [*The cathedral chimes are heard*] And I’ll be buried at sea sewn up in a clean white sack and dropped overboard – at noon – in the blaze of summer – and into an ocean as blue as [*Chimes again*] my first lover’s eyes!”

167 Hart Crane passou uma boa parte da vida num conflito entre sua identidade como homossexual e sua identidade como poeta. Seus casos amorosos em geral eram anônimos, breves e violentos. Pouco antes de morrer ele passou a ter um relacionamento amoroso com a ex-mulher de um amigo. *The Broken Tower* surgiu por causa deste relacionamento. Contudo, ele não conseguiu manter sua relação heterossexual e atormentado, falido e fracassado no amor, se jogou do vapor Orizaba em 1932 vindo a falecer no Golfo do México. Seu corpo nunca foi encontrado.

gravaram Vivien Leigh dando essa fala. Isso é intrigante porque essa fala de Blanche é bastante poética e expressa muito bem seu estado mental, além de conter uma referência velada à homossexualidade, tema que Tennessee Williams lutou tanto para discutir no palco.

No filme, pouco antes da entrada do médico, para encerrar a simbologia com o espelho, Kazan pega Blanche num plano geral em frente o espelho, sua imagem não é refletida. A *Belle* se quebrou para sempre.

Foto 33: A Southern Belle Blanche desapareceu do espelho

Blanche se espanta com o médico e sua assistente, corre para o quarto, e cai no chão. Kazan faz um plano médio dela no chão de cabeça para baixo. É como se Blanche estivesse vendo tudo ao contrário. O médico pede para ela se levantar e dá o braço quando ela diz: “Independente de quem o senhor seja, eu sempre dependi da bondade de estranhos.”¹⁶⁸ (WILLIAMS, 1974, p. 42).

O Escritório de Breen só concordou com a manutenção do estupro se no fim Stanley fosse punido. Kazan e Tennessee Williams também não queriam punir Stanley porque isso descaracterizaria a representação de um comportamento da época. O Escritório não cedeu e então o fim do filme difere do fim da peça (CENSURA E DESEJO, 2006).

Primeiramente, com referência a Mitch, a rubrica diz: “Mitch caminha na direção do quarto. Stanley bloqueia sua passagem. Stanley o empurra para o lado. Mitch avança e bate em Stanley. Stanley o empurra de volta. Mitch cai na cadeira chorando.”¹⁶⁹ (WILLIAMS, 1974, p. 141). Uma

¹⁶⁸ “Whoever you are – I have always depended on the kindness of strangers.”

¹⁶⁹ “Mitch has started toward the bedroom. Stanley crosses to block him. Stanley pushes him aside. Mitch lunges and strikes at Stanley. Stanley pushes Mitch back. Mitch collapses at the table, sobbing.”

alteração foi feita nesse momento: Mitch avança diretamente contra Stanley e não na direção do quarto e tenta bater nele. Stanley se defende e Steve e Pancho seguram Mitch que volta para a mesa chorando. Importante destacar que nesse momento Mitch claramente acusa Stanley ao dizer: “Ele fez isso com ela. Ele fez!” (Essa fala não existe no texto).

Na sequência, um plano geral pega Mitch chorando com a cabeça na mesa, como uma criança, e Pablo e Steve encaram Stanley como que expressando “Nós sabemos o que você fez com ela!”. Stanley diz: “O cara deve estar louco!” e percebe que os amigos estão olhando para ele e pergunta: “O que vocês dois estão olhando? Eu nunca toquei nela!” (Essa fala não existe na peça). A tomada na qual os amigos encaram Stanley dura 14 segundos. Isso é muito tempo para um olhar de acusação num filme. Essa é a primeira punição a Stanley conforme exigida pelo Escritório.

Foto 34: O olhar de condenação dos amigos

Na peça, Stella não acredita em Blanche, caso contrário ela teria que se separar de Stanley: “Eu não podia acreditar nela e continuar vivendo com Stanley.”¹⁷⁰ (WILLIAMS, 1974, p. 133). Eunice responde “Nunca acredite. A vida tem que continuar. Não importa o que aconteça, você tem que continuar!”¹⁷¹ (WILLIAMS, 1974, p. 133). Assim que Blanche é levada, Stanley, ao pé da escada, vê a cunhada ser levada, se aproxima de Stella “ajoelha ao lado dela e enfia os dedos pela abertura da blusa.”¹⁷² (WILLIAMS, 1974, p. 142). Essa indicação da rubrica deixa a entender que o casal vai se entender sexualmente novamente. Isso significa que Stella não culpa Stanley por, na sua

170 “I couldn’t believe her story and go on living with Stanley.”

171 “Don’t ever believe it. Life has got to go on. No matter what happens, you’ve got to keep on going.”

172 “kneels beside her and his fingers find the opening of her blouse.”

opinião, talvez ter estuprado a irmã. Em nenhum momento na peça ela diz que acredita nele. Ela diz que não poderia acreditar na irmã e continuar com ele.

No filme, quando Blanche é levada, Stella a acompanha até a porta, Stanley se aproxima, toca em sua cintura e tenta tocar seu rosto quando ela diz: “Não me toque. Nunca mais me toque!” (Essa fala não existe no texto). E essa cena é testemunhada por Eunice ao pé da escada no fundo significando o laço existente entre mulheres que precisam se unir para sobreviver naquele lugar. Blanche foi recebida por Eunice e agora Stella é ajudada por Eunice mais uma vez.

Por fim, Stella vai até o carrinho e pega o bebê no colo e começa a caminhar para dentro de sua casa quando ouve Stanley gritando seu nome lá dentro. Nesse momento, Kazan encerra o filme com o novo fim: Stella se vira e diz: “Nós não vamos entrar lá mais. Não dessa vez. Nunca mais vamos entrar lá. Nunca mais!” (Essa fala não existe na peça). Stanley grita Stella mais duas vezes desesperado. Stella sobe as escadas correndo para o apartamento de Eunice que está em pé no meio da escada observando tudo. O filme termina com o olhar feminino de Eunice sobre a situação.

Capítulo 4. Considerações Finais

A escrita revolucionária de Tennessee Williams e a estética inovadora de Elia Kazan fizeram com que essa transposição do *Bonde* alterasse a “ortodoxia reinante” (1992, p. 15) em Hollywood de só produzir filmes com pessoas corretas. O filme é emblemático para a história do cinema e para a luta contra a censura porque forçou os censores a reverem seus conceitos. O *Bonde* foi o primeiro filme a ganhar o selo de aprovação mesmo com os censores achando que ele não era um “filme para a família”. O Código, que já era ultrapassado, perdeu força e foi abolido na década de 1960.

Um filme é resultado do trabalho de vários artistas responsáveis pelo roteiro, direção, iluminação, figurino, direção de arte, entre outros. Todas essas pessoas reunidas precisam dar uma cara ao produto adaptado. Podemos dizer que “Tennessee Williams está no filme”. Não estamos falando de fidelidade ao texto, mas sim que o DNA tennesiano aparece no produto adaptado. Ao transpor para a tela o texto com características do Teatro Plástico de Tennessee Williams, Kazan criou um equilíbrio muito positivo entre certa teatralidade e a utilização dos recursos disponíveis da câmera para mudança de local, aproximação, distanciamento e movimentação.

Mesmo achando que o filme o *Bonde* foi bastante desfigurado em relação ao final da peça, com base na nossa pesquisa, podemos dizer que o filme é uma excelente transposição do texto de Tennessee Williams da linguagem dramática para linguagem fílmica no que se refere às escolhas estéticas. Além disso, esse filme é um divisor de águas na história de Hollywood. O *Bonde* não saiu dos trilhos, mas tomou um caminho paralelo para chegar à plateia de massa do cinema que, de outro modo, não teria a oportunidade de entrar em contato com a visão de Tennessee Williams sobre a vida moderna. Kazan e Tennessee Williams negociaram com a censura e, quando derrotados, conseguiram encontrar soluções estéticas para manter a trama em pé.

Uma parte importante dessa transposição para a tela está relacionada às sugestões de corte ou alteração feitas pelos produtores e censores de Hollywood, na sua maioria rejeitadas por Kazan e Tennessee Williams. Essas sugestões nos revelam o modo de pensar das pessoas da época e identificam elementos importantes da luta dos realizadores sobre o significado da peça durante o processo de adaptação. O importante é que o elemento de desconforto, que tira as pessoas da zona de conforto, saiu quase intacto das difíceis negociações envolvidas na sua transposição para a tela.

No nosso entender a cena do estupro ficou bastante dúbia. Ela foi quase que totalmente eliminada. O efeito simbólico do espelho que se quebra não alcança uma encenação de ataque sexual explícita. Durante a pesquisa, nós conversamos com algumas pessoas, que haviam assistido o filme pela primeira vez nos últimos anos, e muitas não conseguiam perceber que a cena do espelho

era a metáfora de um estupro. Muitas pessoas souberam do estupro mais pela discussão sobre a censura ao filme do que pela cena em si, mesmo com o filme sem cortes.

Outro problema é que apesar de todo esforço de Kazan e Tennessee Williams, o fim do filme cria um problema para a personagem Stella. Se ela acredita em Blanche, como o filme mostra, e abandona Stanley, ela poderia ter acreditado antes e não chamado o sanatório. Entendemos que Tennessee Williams e Kazan apenas seguiram a ordem do Escritório para punir Stanley e escolheram essas duas opções: o olhar condenatório dos amigos e o abandono pela esposa. No fim do filme Stella deixa Stanley, embora a plateia não tenha muita certeza de que ela o abandonará.

Isso não deprecia o trabalho do diretor e do dramaturgo. Isso apenas significa que o *Bonde* assistido pelas plateias do mundo todo de 1951 até 1993 é um *Bonde* ajustado para agradar os órgãos que pretendiam zelar pela moral e pelos bons costumes.

Quanto à questão de gênero, as personagens Blanche DuBois, Stella Kowalski e Eunice representam dos estereótipos femininos e nos revelam a situação que a maioria das mulheres se encontrava naquela época, tendo que aceitar violência doméstica por dependerem de seus maridos financeira e emocionalmente.

A escolha de Vivien Leigh para fazer Blanche no cinema foi uma das mais bem-sucedidas interferências dos produtores na história do cinema em termos de retorno financeiro e artístico. A personagem foi canonizada pelo trabalho da atriz e também pelos agentes de divulgação de Hollywood. Um texto escrito pode ser transposto para filme de diversas maneiras dependendo do ponto de vista do diretor. Se Jessica Tandy tivesse feito Blanche no filme, nosso modo de ver a personagem Blanche DuBois seria outro hoje em dia.

Karl Maden diz que Marlon Brando preferia a Blanche de Vivien Leigh porque ela era mais sensual. Elia Kazan diz que preferia a Blanche de Jessica Tandy. (UMA RUA EM HOLLYWOOD, 2006). Essa é uma questão difícil de avaliar e classificar. Há gosto pessoal envolvido na avaliação da performance de atores. Essa não é uma ciência exata.

Isso nos leva a mencionar a grande diferença entre o ponto de vista de Elia Kazan e o do Harold Clurman sobre o significado da peça. Kazan deixou claro que sua posição era de solidariedade com a difícil situação de Blanche, mas apoio total a Stanley, que representava o protótipo de homem no contexto do pós-guerra disposto a tudo para conseguir fazer as coisas ao seu jeito. Antes do filme, Clurman já havia provado que conseguia dar outro tom à peça quando a dirigiu para as turnês com Uta Hagen no papel de Blanche. Não estamos dizendo que é uma visão errada, apenas que há outra visão como a de Harold Clurman.

A relação entre direção e elenco é complexa, cheia de jogos psicológicos, projeções, paixão, ódio, etc. Kazan e Tennessee Williams gostavam da forma de interpretar de Marlon Brando e ambos

se projetavam nele cada um com suas intenções particulares. Kazan sempre foi um baixinho feio e é óbvio que lhe agradava ver o “bonitão” se dando bem com as mulheres. Essa projeção é muito comum entre diretores e atores. Já Tennessee Williams tinha olhos voltados para Brando, tanto no sentido da projeção do que ele queria ser quanto do desejo por Brando. Todos os sentimentos, traumas, desejos, aspirações, idiossincrasias de Kazan e Tennessee Williams influenciaram a transposição assim como sempre acontece nessa relação entre direção e elenco.

A interpretação de Marlon Brando combinava um naturalismo e uma ferocidade descontrolada que a princípio os críticos não souberam como classificar. O seu jeito característico de atropelar as palavras e falar enrolado, soava tão natural que dava a impressão que um ser humano real caminhava pelo palco. Sua performance transformou a forma de interpretar para sempre. Kazan informou Tennessee Williams de que o trabalho ia virar um show de Marlon Brando e que ele não podia impedir. Tennessee Williams respondeu que a peça não era sobre Brando nem Stanley, era sobre uma mulher – Blanche DuBois. Contudo, ele achava maravilhoso tudo que Brando fazia e deixaram-no galopar de rédeas soltas (UMA RUA EM HOLLYWOOD, 2006).

O que Marlon Brando fez no *Bonde* é sem paralelo. Vivien Leigh fez um trabalho excepcional, mas não foi algo tão revolucionário. Brando simplesmente mudou a forma de atuar. Mostramos que os críticos elogiaram o desempenho de várias atrizes fazendo Blanche, contudo, até hoje nenhum mencionou um Kowalski que superasse o de Marlon Brando. O personagem fixado no meio filmico superou o personagem escrito. Seu Stanley Kowalski que exala uma sexualidade bruta por meio de uma atuação naturalista fez com que ele saltasse do anonimato para o estrelato da noite para o dia. O Stanley de Marlon Brando em alguns momentos assume um posto de protagonista no filme muito por causa de ângulos de câmera que ressaltam sua beleza.

Marlon Brando realizou uma das maiores atuações em cinema. Mas a canonização da sua performance não se deve apenas aos seus talentos natos. Kazan instruiu Brando a se portar de maneira muito segura. Blanche fica mais tensa ainda tanto com a segurança do cunhado quanto com seu poder de atração. Contudo, essa segurança aliada à beleza e ao magnetismo do ator fizeram com que a plateia se inclinasse para o lado de Stanley. Em nenhum momento a rubrica diz que Kowalski deve ser um homem bonito. Fica claro para nós que a beleza, o instinto selvagem, o magnetismo do ator, sua capacidade de explosão e as críticas favoráveis, feitas pelos agentes que Lefevere chama de patronos, contaram muito para que o Kowalski de Brando se tornasse um cânone. Quando lemos o texto com mais cuidado, percebemos que Brando fez um Stanley Kowalski maior do que o personagem do texto escrito, que é um coadjuvante.

Outra questão relevante é que a forma de interpretar de Marlon Brando, orientada por Kazan e Tennessee Williams, acabou tocando no tema da homossexualidade ou bissexualidade. O objeto

de olhar reverso, que apresentava o corpo masculino como objeto de desejo, acabou por afetar a questão da homossexualidade na época. E nos parece que essa era exatamente a intenção de Kazan e Tennessee Williams. Isso encorajou outros artistas a reverem sua forma de ver a masculinidade em cena e, conseqüentemente, fez com que a sociedade repensasse a masculinidade no dia a dia. Era o começo de uma grande mudança.

Sobre a questão da idade, Tennessee Williams concebeu seu Kowalski no fim dos vinte anos. Como já dissemos, ele não queria Marlon Brando por ele ter apenas 23 anos, mas após conhecer o ator pessoalmente e ouvir sua leitura, o problema da idade se resolveu imediatamente. Com isso, o próprio Tennessee Williams mitiga a responsabilidade do Stanley de Marlon Brando ao alegar que é uma brutalidade ou insensibilidade da juventude.

Com relação a adaptação, Tennessee Williams facilita muito o trabalho da equipe adaptadora e suas peças podem ser facilmente transpostas para a tela sem muitas alterações se a equipe assim o quiser. E foi o que Kazan e sua equipe fizeram. As alterações ocorridas estão mais relacionadas às exigências da linguagem filmica ou pressões de censura do que às diferenças entre teatro e cinema.

Por fim, a abordagem ao texto evoluiu significativamente desde a primeira montagem no Brasil, o que comprova que era fortemente influenciada pela estética do filme dirigido por Kazan. A imutabilidade característica de um filme fez com que essa obra influenciasse montagens posteriores. Sendo a indústria cinematográfica um forte influenciador cultural, podemos dizer que o filme contribuiu para o processo de canonização do conceito sobre as personagens da peça. E que a crítica, jornais, premiações contribuíram para a canonização do filme. Contudo, vimos também que essa influência foi se dissipando com o tempo. Hoje ela chegou a um distanciamento enorme que desemboca na montagem moderna de Rafael Gomes, no afastamento radical proposto por Ruy Cortez ou na busca pela verdade atual da peça realizada por Benedict Andrews.

Referências

- ABOUT THE ACTORS STUDIO. *The Actors Studio*. 2019. Disponível em <https://theactorsstudio.org/who-we-are/about-the-actors-studio/>. Acesso em 08 de outubro de 2020.
- ADEBOWALE, Temi. *How the Hays Code – as Seen in Hollywood – Censored Hollywood*. Men's Health. 08.05.2020. Disponível em <https://www.menshealth.com/entertainment/a32290089/hollywood-hays-code/>. Acesso em 08 de outubro de 2020.
- ADLER, Thomas P. *A Streetcar Named Desire : the moth and the lantern*. 1990. G.K. Hall & Co. _____ . *A Streetcar Named Desire/Cat on a Hot Tin Roof*. 2013. Palgrave Macmillan. Nova York.
- ADMIN. *Um Bonde Chamado Desejo*. MORENTEFORTE COMUNICAÇÕES. 22 de maio de 2015. Disponível em <http://www.morenteforte.com/bonde-chamado-desejo/>. Acesso em 23 de junho de 2018.
- AEBISCHER, P.; GREENHALGH, S. *Shakespeare and the 'Live' Theatre Broadcast Experience*, The Arden Shakespeare, Reino Unido, 2018.
- ATKINSON, Brooks. *First Night at the Theatre*. The New York Times. 04 de dezembro de 1947. Disponível em <http://movies2.nytimes.com/books/00/12/31/specials/williams-streetcar.html>. Acesso em 10 de março de 2018.
- BACALZO, Dan. *A Streetcar Named Desire*. THEATERMANIA. 22 de abril de 2012. Disponível em https://www.theatermania.com/shows/broadway/a-streetcar-named-desire_189600. Acesso em: 23 de junho de 2018.
- BAK, John S. *Criticism on a Streetcar Named Desire – A Bibliographic Survey, 1947 – 2003*. Université de Nancy II-C.T.U. 2004. Disponível em <http://www.cercles.com/n10/bak.pdf>. Acesso em: 22 de janeiro de 2018.
- BENNETT, R. *Rachel Weisz Sizzles in "Streetcar"*. REUTERS. [S.I.] 29 de julho de 2009. Disponível em <https://www.reuters.com/article/us-stage-streetcar/rachel-weisz-sizzles-in-streetcar-idUSTRE56S6ZE20090729>. Acesso em: 15 de novembro de 2018.
- BENTLEY, Eric. *Better than Europe? In Search of Theatre*. Nova York: Alfred A. Knopf, 1953.
- BILLINGTON, Michael. *Tennessee Williams: the quiet revolutionary*. [S.I.] 27 de julho de 2009a. Disponível em <https://www.theguardian.com/stage/2009/jul/27/tennessee-williams>. Acesso em: 03 de março de 2018.

_____. *A Streetcar Named Desire*. The Guardian. [S.I.] 29 de julho de 2009b. Disponível em <https://www.theguardian.com/stage/2009/jul/29/review-streetcar-named-desire-donmar>. Acesso em: 17 de fevereiro de 2020.

BRANTLEY, Ben. *A Darwinian 'Streetcar' With a Feminist Streak*. The New York Times. 1º de maio de 2016. Disponível em <https://www.nytimes.com/2016/05/02/theater/review-streetcar-named-desire-gillian-anderson-ben-foster.html>. Acesso em 02 de fevereiro de 2018.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero – Feminismo e subversão da identidade*. Editora Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 2010

CAHIR, Linda Constanzo, *Literature Into Film: Theory and Practical Approaches*, EUA, McFarland, 2006.

CAVALCANTE, Enock. *A Neurose Amorosa no Palco*. Diário de Cuiabá. 22 de abril de 1998. Disponível em <http://www.diariodecuiaba.com.br/arquivo/210498/dc2.htm>. Acesso em 15 de setembro de 2018.

CARVAJAL, Doreen. *'Streetcar' in Paris, Hold the T-Shirt*. The New York Times. 24 de fevereiro de 2011. Disponível em <https://www.nytimes.com/2011/02/15/arts/15comedie.html>. Acesso em: 03 de março de 2020.

CENSURA E DESEJO, documentário, direção Laurent Bouzereau, Warner Home Video, EUA, 2006, 1 DVD.

CIMENT, Michel, *Kazan on Kazan*, Nova York; viking, 1974.

CORREIA, José Celso Martinez. REVER ESPAÇOS. Depoimento. Flavio Império. 1983. Disponível em <http://www.flavioimperio.com.br/projeto/507153>. Acesso em: 16 de junho de 2018.

CORRIGAN, Mary Ann, *Realism and Theatricalism in a Streetcar Named Desire*, University of Toronto Press, 1976.

DE BEAUVOIR, Simone. *O Segundo Sexo*. Difusão Européia do Livro. São Paulo. 1967.

EARTHMAN, Elise Ann. *Riding Tennessee Williams' A Streetcar Named Desire*. In J. Fisher & E. S. Siblber (eds.). *Women in Literature: Reading through the Lens of Gender*. Westport: Greenwood Press, 2003, EUA.

EDITOR. *Cinema screening: A Streetcar Named Desire starring Gillian Anderson*. Westendtheatre. 16 de setembro de 2014. Disponível em <https://www.westendtheatre.com/29462/west-end-theatre-cinema-screenings/cinema-screening-a-streetcar-named-desire-starring-gillian-anderson/>. Acesso em 03 de abril de 2018.

FIELD, Syd. *Manual do roteiro: os fundamentos do texto cinematográfico*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

- HATCH, Kristen. *Movies and the New Faces of Masculinity*. In: POMERANCE, Murray. *American Cinema of the 1950's: Themes and Variations*. Rutgers University Press, Nova Jersey, 2005.
- HETHMON, Robert H. *Strasberg At the Actors' Studio*. Nova York, Viking Press. 1968.
- HISTORY.COM EDITORS. "A Streetcar Named Desire" opens on Broadway, HISTORY. 24 de novembro de 2009. Disponível em <https://www.history.com/this-day-in-history/a-streetcar-named-desire-opens-on-broadway>. Acesso em: 25 de agosto de 2018.
- HOLLAND, Bernard. *Music Review; Pursuing the Soul of 'Streetcar' in Opera*. The New York Times. 21 de setembro de 1988. Disponível em <http://movies2.nytimes.com/books/00/12/31/specials/williams-desireopera1.html>. Acesso em: 03 de agosto de 2018.
- HOWARD, D.; MABLEY, E. *Teoria e Prática do Roteiro*. Editora Globo. São Paulo, 1993.
- HYTNER, Nicholas. *The Royal National Theatre Annual Report and Financial Statements 2008 – 2009*. The Royal National Theatre. England. 2009. Disponível em http://d1wf8hd6ovssje.cloudfront.net/documents/NT_Annual_Report_0809_1.pdf. Acesso em: 20 de fevereiro de 2020.
- ITCHMAN, Lauren., *From Page to Screen: The Live Theatre Broadcast as a New Medium*. In *Adaptation*, volume 11, edição 2, agosto de 2018, Oxford University Press, Reino Unido.
- JAMES, Barry Lee. *The Group Theatre: an evaluation*. The University of Arizona. 1973. Disponível em <http://hdl.handle.net/10150/554486>. Acesso em: 20 de abril de 2019.
- JR., Dirceu Alves. *Um Bonde Chamado Desejo*. VEJA SÃO PAULO. 2015. Disponível em <https://vejasp.abril.com.br/atracao/um-bonde-chamado-desejo/>. Acesso em 20 de setembro de 2018.
- KADHIM, Ammar Shamil. *Gender Struggle and Women's Predicament in Tennessee Williams' A Street Car named Desire*. Universidade de Bagdá, 2010.
- KAZAN, Elia. *Kazan on Directing*. Alfred A. Knopf, EUA, 2009.
- _____, Elia. *Elia Kazan: A Life*. Nova York, Knopf, 1988.
- KOLIN, Philip C. *Williams: A Streetcar Named Desire*. Cambridge: Cambridge University Press, Reino Unido, 2000.
- LEFEVERE, André. *Mother Courage's Cucumbers: Text, System and Refraction in a Theory of Literature*. In: VENUTI, Lawrence. *The Translation Studies Reader*. Londres, Routledge, 2001.
- _____. *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*. Londres/Nova York, Routledge, 1992.
- LEVI, Joseph Abraham. *Estudos de Mulher e de Gênero nos Estados Unidos da América. Séculos XIX-XXI: Temáticas e Abordagens*. Institute for Portuguese and Lusophone World Studies for Public Policy Rhode Island College. 2007.

- MAGNO, Paschoal Carlos. *Crítica Teatral e Outras Histórias*. Organização Martinho de Carvalho e Norma Dumar. Rio de Janeiro. 2006.
- MILLER, Arthur. *Introduction*. In: WILLIAMS, Tennessee. *A Streetcar Named Desire*. A NEW DIRECTIONS BOOK. EUA. 2004.
- MURPHY, Brenda. *Tennessee Williams and Elia Kazan A Collaboration in the Theatre*, Cambridge University Press. EUA, 1993.
- _____. *Tennessee Williams*. In: KRASNER, David. *A Companion to Twentieth-Century American Drama*, Blackwell Publishing, EUA, 2005.
- NICOLL, Allardyce. *Film and Theater*. Crowell, Nova York, 1936.
- NORTH E A MÚSICA DO SUL, documentário, direção Laurent Bouzereau, Warner Home Video, EUA, 2006. 1 DVD.
- NOTABLE MEMBERS. *The Actors Studio*. 2019. Disponível em <https://theactorsstudio.org/who-we-are/notable-members/>. Acesso em 09 de outubro de 2020.
- NUNES, Diego. Relembrando a Atriz Vivien Leigh. Memórias Cinematográficas. 08 de dezembro de 2018. Disponível em <https://www.memoriascinematograficas.com.br/2018/12/relembrando-atriz-vivien-leigh.html>. Acesso em: 20 de dezembro de 2018.
- O'CONNOR, John H. *Ann-Margret is Riveting as Blanche DuBois*. The New York Times. 4 de março de 1984, seção 2, p. 29. Disponível em <https://www.nytimes.com/1984/03/04/arts/tv-view-annmargret-is-riveting-as-blanche-dubois.html>. Acesso em: 15 maio de 2020.
- O'MALLEY, Sheila. *On This Day: December 3, 1947: A Streetcar Named Desire opened on Broadway*. The Sheila Variations. 03 de dezembro de 2019. Disponível em <http://www.sheilaomalley.com/?p=30638>. Acesso em: 05 de fevereiro de 2020.
- PORTER, David. *Brando Unzipped*. Blood Moon Productions, Ltd. 2006, EUA.
- RICH, Frank. *Review/Theater: A Streetcar Named Desire; Alec Baldwin Does Battle With the Ghosts*. The New York Times. Nova York. 13 de abril de 1992. Disponível em <https://www.nytimes.com/1992/04/13/theater/review-theater-a-streetcar-named-desire-alec-baldwin-does-battle-with-the-ghosts.html>. Acesso em: 11 de março de 2020.
- ROONEY, David. *A Streetcar Named Desire*. The Hollywood Reporter. 01 de maio de 2016. Disponível em <https://www.hollywoodreporter.com/review/gillian-anderson-a-streetcar-named-889167>. Acesso em: 23 de junho de 2018.
- SABEL, David. *NT Live*. Nesta. 2010. Disponível em https://media.nesta.org.uk/documents/nt_live.pdf. p. 9. Acesso em: 23 de fevereiro de 2020.

SECKERTON, Edward. *A Streetcar Named Desire*, Barbican Hall, London. INDEPENDENT. 27 de junho de 2003. Disponível em <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/music/reviews/a-streetcar-named-desire-barbican-hall-london-110675.html>. Acesso em: 23 de outubro de 2018.

SHARP, William, *An Unfashionable View of Tennessee Williams*, The MIT Press, 1962.

SHORTALL, Rebecca. *The Weirdest Rules of the Hays Code*. 2020. Disponível em <https://www.ranker.com/list/weird-hays-code-rules/rebecca-shortall>. Acesso em 08 de outubro de 2020.

SIMON, John. *Not About Nightingales*. NYMAG. Disponível em <https://nymag.com/nymetro/arts/theater/reviews/218/>. Acesso em 13 de outubro de 2020.

SPECTOR, Susan, *Alternative Visions of Blanche DuBois: Uta Hagen and Jessica Tandy in a Streetcar Named Desire*. Modern Drama, 1989.

STEWART, Zachary. *A Streetcar Named Desire*. THEATERMANIA. 01 de maio de 2016. Disponível em https://www.theatermania.com/off-broadway/reviews/a-streetcar-named-desire_76914.html. Acesso em: 03 de março de 2017.

THE MOTION PICTURE PRODUCTION CODE, publicado em 31 de março de 1930, Association of Motion Picture Producers, Inc., Hollywood, Califórnia.

THE HISTORY ENGINE. *Southern Belles and Ladies*. 2015. Disponível em <https://historyengine.richmond.edu/episodes/view/2259>. Acesso em 03 de março de 2020.

TISCHLER, Nancy M. *Blanche's Rape on Screen*. In VOSS, Ralph F., *Magical muse : millennial essays on Tennessee William*. The University of Alabama Press, 2002, EUA.

TURAN, Kenneth. *A 'Streetcar' Named Entire : With censored footage newly restored, Elia Kazan's film of the Tennessee Williams play can now be seen for the landmark it is*. LOS ANGELES TIMES. 26.09.1993. Disponível em <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1993-09-26-ca-39041-story.html>. Acesso em: 15 de outubro de 2020.

TVGUIDE. *A Streetcar Named Desire*. 2020. Disponível em <https://www.tvguide.com/movies/a-streetcar-named-desire/review/131583/>. Acesso em: 11 de março de 2020.

TV TROPES. *Foot Popping*. 2020. Disponível em <https://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/FootPopping>. Acesso em 08 de outubro de 2020.

UMA RUA CHAMADA PECADO, Produção: Charles K. Feldman. Direção: Elia Kazan, EUA, Warner Home Video, 1993, 1 DVD. 124 min, son., preto e branco, 35mm.

WALKER, Tim. *A Streetcar Named Desire, Young Vic: 'uniformly strong'*. The Telegraph. 03 de agosto de 2014. Disponível em <https://www.telegraph.co.uk/culture/theatre/11006243/A-Streetcar-Named-Desire-Young-Vic-uniformly-strong.html>. Acesso em: 18 de outubro de 2018.

WIKIPEDIA. *Julius Caesar (1953 film)*. Wikipedia, The Free Encyclopedia. 2020a. Disponível em [https://en.wikipedia.org/wiki/Julius_Caesar_\(1953_film\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Julius_Caesar_(1953_film)). Acesso em: 15 de março de 2020.

_____. *Method Acting*. Wikipedia, the free encyclopedia. 2020b. Disponível em https://en.wikipedia.org/wiki/Method_acting. Acesso em 15 de março de 2020.

WILLIAMS, Holly. *A Streetcar Named Desire: Benedict Andrews gives Blanche and Stanley a twist*. INDEPENDENT. 20 de julho de 2014. Disponível em <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/theatre-dance/features/a-streetcar-named-desire-benedict-andrews-gives-blanche-and-stanley-a-twist-9615907.html>. Acesso em 15 de setembro de 2018.

WILLIAMS, Tennessee. *A Streetcar Named Desire*. Publicado como um Signet Book, com introdução de Tennessee Williams, 1974, Penguin Group, Nova York, EUA.

_____, Tennessee. *Memoirs*. Garden City, NY: Doubleday, 1975.

_____, Tennessee. *O Zoológico de Vidro*. É Realizações Editora. São Paulo. 2014.