

O VERBO SE TORNOU IMAGEM; A ADAPTAÇÃO CINEMATOGRAFICA DE *UM BONDE CHAMADO DESEJO* DE TENNESSEE WILLIAMS

Adrian Lincoln Clarindo¹

RESUMO: A sutileza da subversão poética das peças de Tennessee Williams, refletidas nas suas adaptações cinematográficas, e ainda uma certa ausência do autor americano nos ensaios acadêmicos, em despeito do clamor que desperta no público da literatura e da cinematografia, são fatores que constituem um mundo novo para análise de sua obra, especificamente aqui a peça *Um Bonde Chamado Desejo*, em relação à sua adaptação para o cinema. O objetivo é investigar e ressaltar os meandros do processo de transformação da palavra em imagem contando com as teorias sobre um possível cinema de poesia.

Palavras-chave: Adaptação, *Um Bonde Chamado Desejo*, Cinema de Poesia.

Há muito que se dizer e que já foi dito sobre os vieses de ambos os ramos artísticos do cinema e da literatura. O cinema surge em momento conturbado daquilo que aqui chamamos “história das ideias”. 28 de dezembro de 1895 é a data que encontramos como a primeira exibição pública de cinema (BERNADET, 1985, p. 125). E alguns anos se passam até o entendimento do cinema como forma de arte, anos estes que se confundem com a ascensão de novas vertentes do pensamento humano, principalmente uma, nascida, assim como o cinema na França, com o suíço Ferdinand de Saussure: a ciência da linguística e o desencadeamento do estruturalismo. Em seu *Curso de Linguística Geral*, Saussure mais de uma vez cita o objetivo da linguística de “delimitar-se e definir-se a si própria” (2006, p. 13). Este plano se apoderou de vários estudos sobre objetos artísticos que, logo, iniciaram uma teorização sobre si mesmos dentro do século XX. Com o cinema não foi diferente: criou-se buscando os próprios limites numa tentativa de afirmação do que se é pelo que se não é. Um exemplo disso é a busca explícita do cineasta russo Dziga Vertov que em seu *O Homem com uma Câmera* (1929) inicia o filme com um aviso

¹ Mestre em Linguagem, Subjetividade e Identidade pela UEPG.

² Em inglês, pois no Brasil o filme se chamou *Uma rua chamada pecado*.

³ WILLIAMS, Tennessee. *Memórias*. Tradução de Aurélio de Lacerda. Rio de Janeiro: Nova



pedindo a atenção dos espectadores para alertá-los que aquela obra era, numa tradução livre, “um trabalho experimental visando criar uma genuína linguagem cinematográfica baseada na sua completa separação das linguagens teatrais e literárias”.

O cinema, irmão mais novo das artes, tem um grande poder de absorção das influências de seus irmãos mais velhos, por isso, por alguns, como André Bazin (1991), é chamado, nunca de forma pejorativa, de “impuro”, pois ele pode beber de outras artes e ainda sim se demonstrar como arte original. Francastel chega mesmo a dizer que “o cinema, sendo a mais recente das artes, deve aproveitar a contribuição da experiência das outras artes” (1983, p. 175). A literatura é, se não a mais, uma das mais influentes veias artísticas sobre o cinema. O que podemos observar, em grande parte das obras fílmicas, é um grande empenho de tentar transformar signos literários em signos cinematográficos.

A empreitada que se apresenta aqui é observar como se dá tal transformação quanto aos aspectos literários da obra de Tennessee Williams. O americano Tennessee Williams se aventurou por quase todos os campos literários, mas obteve maior destaque como dramaturgo. Escreveu muitas peças durante as décadas de 1940, 1950 e 1960. Algo que permeia suas obras é uma preocupação com o drama interno de seus personagens que vivem fatos sempre envoltos em uma certa liricidade típica do autor, como afirma Lajosy Silva.

T. Williams conseguiu manter um estilo que é comum tanto no teatro, quanto na prosa e na poesia. Em quase todas as obras, é possível reconhecer uma preocupação com a poesia – sobretudo a poesia imagética e simbólica – que descreve o microcosmo das suas personagens na prosa e no teatro, assim como uma crítica à sociedade norte-americana que passa quase despercebida pela crítica (2005, p. 2)

Dentre as obras de Tennessee Williams, destacamos a peça *Um Bonde chamado Desejo* (1947) que foi adaptada para o cinema em 1951 em filme homônimo² pelo diretor greco-americano Elia Kazan. A peça se enreda com a personagem Blanche DuBois, que é talvez a personagem mais complexa de

² Em inglês, pois no Brasil o filme se chamou *Uma rua chamada pecado*.





toda obra de Williams: uma mulher de traços sensíveis e aristocráticos, cheia de abalos psicológicos visíveis e fruto de uma decadência sulista . A peça começa quando Blanche chega num bonde, em que se pode ler a palavra inglesa *desire*, e pede abrigo e auxílio à sua irmã, Stella. O passado de Blanche é contado aos poucos, deixando muitos vazios em sua história não mostrada. Pelos indícios, após a família das duas irmãs se arruinar, Stella se apega ao mundo rústico do marido, Stanley, e vive em certo contentamento oriundo de uma aparente acomodação. Já Blanche fora infeliz em sua vida amorosa; casara-se com um rapaz homossexual que cometera suicídio, um fato que marca depressivamente a sua vida. Blanche, então, em busca de afeto, acaba por se prostituir e viver na ilusão dos resquícios de sua beleza.

A sutileza do contexto poético da peça de T. Williams foi transportada para o cinema por Elia Kazan com refinamento. Kazan demonstra com as locações de filmagem uma preocupação em obter os cenários num aparente fervor urbano do sul dos Estados Unidos à época da peça. Nada com grande dificuldade, pois o filme foi gravado poucos anos depois de seu lançamento enquanto texto dramático. Se “a adaptação deve dialogar não só com o texto original, mas também com seu contexto, [inclusive] atualizando o livro, mesmo quando o objetivo é a identificação com os valores neles expressos” (XAVIER, 2003, p. 62), a adaptação cinematográfica do livro de Tennessee Williams gera tal atualização se fortalecendo com vestimentas assim como locações do filme, algo que ajuda a criar o “espírito poético” que a peça já continha. Com tal ideia em mente, poderíamos crer que ao reforçar o “meio” e o “quando” da peça de Williams, Kazan apenas salientaria o que alguns já disseram das peças do dramaturgo americano:

Para muitos críticos americanos, Mary McCarthy e John Gassner e outros brasileiros Gerard Bornheim e Sábato Magaldi, as peças de Tennessee Williams estão presas a psicologismos, à temática da loucura e à decadência da sociedade sulista, reduzindo assim a crítica social e contextualização histórica do seu trabalho. (SILVA, 2005, p 3.)

O escritor Arthur Miller afirmava que caso Williams “não mergulhasse suas personagens na história, elas jamais seriam verdadeiramente humanas. Não passariam de ficção novelesca e o dramaturgo teria sempre que usar o



artifício formal da crueldade para manter vivo o interesse do público”³. Porém, já na obra de teatro como no filme, há a presença de certa busca por uma “uma crítica aos padrões estabelecidos pelo *mainstream* e a loucura de uma sociedade marcada pela alienação, consumismo e incapaz de lidar com o diferente” (SILVA, 2005, p. 4). A poética da peça, como veremos, transfigurar-se-á para além das obras que têm como principal virtude nos remontar aos calendários passados, ela, sim, mostrará como os detalhes do microcosmo emocional de personagens singulares atravessam a farsante metonímia do signo “sociedade” para abarcar o objeto humano em si.

O caos gerado ao Blanche abalar a aparente paz cheia de submissão e machismo do casal formado por sua irmã e seu cunhado é de uma natureza familiar, íntima e pessoal. É importante ressaltar que no início da trama, Blanche menciona o caminho que fez para chegar até a casa da irmã: “Disseram-me que eu tomasse um bonde chamado Desejo, depois passasse para um outro chamado Cemitério, andasse seis quarteirões e desceria nos Campos Elíseos” (WILLIAMS, 1976, p. 11). Blanche, como a peça nos conta, deixa-se levar pelos desejos em sua vida, algo que acaba a matando por dentro, daí, então, o símbolo do cemitério. Já sobre os Campos Elíseos, tem-se:

Na parte ocidental da Terra, banhada pelo Oceano, ficava um lugar abençoado, os Campos Elíseos, para onde os mortais favorecidos pelos deuses eram levados, sem provar a morte, a fim de gozar a imortalidade da bem-aventurança. Essa região feliz era também conhecida como os Campos Afortunados ou Ilha dos Abençoados. (BULFINCH, 2002, p. 8).

A felicidade simbolizada pelos Campos Elíseos era a calma baseada em submissão e machismo em que o casal Stella e Stanley formava. Logo, os gestos refinados e a cultura de Blanche, que não aceita a miséria e vive sempre a devanear sobre sua juventude gentil e delicada em Belle Rêve, são uma verdadeira afronta ao rude Stanley, que passa a ver nela a inimiga que tem de ser destruída. Quando descobre fatos do passado escandaloso de Blanche, Stanley conta-os a seu amigo Mitch, este que por sua vez havia iniciado um relacionamento com Blanche. Incapaz de lidar com fatos que

³ WILLIAMS, Tennessee. *Memórias*. Tradução de Aurélio de Lacerda. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1976, p. v.





contradizem a imagem idealizada que fazia dela, Mitch a humilha e termina o relacionamento. A degradação mental de Blanche, que já se desenhava, se acentua, e sua alienação total se dá quando ela é violentada por Stanley. Por fim, ela é levada a um manicômio, enquanto Stella e Stanley retomam a vida anterior.

Percebe-se que os personagens da peça se apresentam por meio de histórias. Tomamos conhecimento deles por meio de contos e narrações. Um certo aspecto narratológico, ou seja, o sentido das coisas através de histórias, é visível. Por exemplo, na peça, o passado sombrio de Blanche é desvendado numa cena em que ela se banha e cantarola enquanto Stanley conta à mulher o que ficara sabendo de sua irmã, através de um viajado fornecedor. Depois do suicídio de seu marido homossexual, Blanche se prostituíra e após algum tempo acabou ficando com uma má fama em sua cidade Laurel, situação agravada com a acusação de ter se metido com um rapaz de dezessete anos, ao qual dava aulas no ginásio. Stanley conta a história para o amigo e pretendente de Blanche, Mitch, o qual, em outro momento, força a protagonista a contar toda a verdade. Outra vez, Blanche discorre toda a sua história, de modo sutil, com um sentimento de autodefesa em suas palavras.

No cinema, tais momentos, que desvendam a vida de Blanche, são apresentados de forma a favorecer um sistema narratológico. A peça mantém em si o que Genette alcunha de “duplo esquema”, fenômeno dos romances literários, ou seja, “a relação entre os eventos narrados e a maneira ou sequência pela qual são contados” (in STAM, 2006, p. 36). Sabemos que uma história recontada pode respeitar ou não a original. Podem-se embaralhar os fatos, aumentar os detalhes, adicionar e subtrair personagens, porém, não é isso o que acontece com *Um Bonde Chamado Desejo* e sua adaptação cinematográfica. Tanto na peça, como vimos, assim como no cinema há um certo propósito de manter o desenvolvimento da história. Elia Kazan parece mesmo negar qualquer efeito exuberante, talvez, para não, como disse Stam, “evitar o desenvolvimento linear e alterar a seqüencialidade”, pois isso, continua Stam, gera “anacronias”, como analepses (grosseiramente, *flashbacks*, ou memória repetida do passado) e prolepses (grosseiramente, *flashfowards*, ou premonições) (2006, p. 37). O passado de Blanche, então, não é mostrado no filme nos trazendo imagens de outrora contando talvez com



uma narração numa voz *over*, como facilmente poderia ter sido, mas, sim, exatamente como na peça, ele é apenas contado.

Há uma única inserção no filme, neste caso, não presente na peça: uma cena na fábrica em que Stanley e Mitch trabalham e que apresenta os dois homens no fim de uma discussão, aparentemente dando a entender que Mitch não gostou de ter ouvido a revelação trágica sobre sua futura mulher. Nada que afete a linearidade da trama. O evento “passado de Blanche” se encaixa no que Genette postula como narração repetitiva dentro das obras de ficção, em que existe uma história, e ela é contada várias vezes com diferentes perspectivas. Além deste caso de frequência, Genette ainda considera a “narração singulativa” que seria um evento sendo narrado uma única vez; a “narração iterativa”, ou seja quando um evento que ocorreu diversas vezes é relatado uma única vez; e ainda menciona o caso de narrações diversas sobre um evento repetitivo dentro de sua história. Stam compartilha de mais uma ainda, e que talvez se encaixe no evento “passado de Blanche”, que seria a “narração cumulativa”, ou seja, “casos onde um único evento casual é gradualmente detalhado através de memórias repentinas”, Stam comenta sobre isto ser feito com *flashbacks*, mas não há nada que impeça de pensarmos que também pode ser verbalmente (2006, p. 39).

A narratologia faz perguntas sobre si mesma ao visualizar-se como objeto de estudo. Stam indaga: “Que eventos da história do romance foram eliminados, adicionados, ou modificados e o mais importante, por quê?” (2006, p. 40). Tais modificações seriam a visão, ou como comumente se diz, “a fala” do diretor, do autor de cinema? O que podemos inferir sobre escolhas de Kazan, onde está a sua fala se ele aparenta ter uma tentativa de fidelidade ao texto de origem? É claro que ele usufrui dos recursos unicamente cinematográficos (*closes*, enquadramentos, diferentes níveis de iluminação), mas se o diretor não extrapola no uso de *flashbacks* ou jogos de câmera muito explícitos, como podemos notar a linha tênue de seu “toque” na história? Em que momento ouve-se a sua voz e não a dos personagens?

O que podemos inferir sobre Kazan em sua adaptação é que ele mantém a premissa de que a “diferenciação entre fala do autor de cinema e personagem filmica é feita pelo estilo, e não pela linguística” (Savernini, 2004, p, 46). E o estilo demonstrado em sua adaptação é repleto de sutileza, sem





mudanças bruscas de cenário nem cenas demasiado apelativas em tom sensual ou mesmo dramático. Kazan marca sua adaptação “atualizando”, ou seja, reacendendo a maneira que a obra escrita se executa, fazendo isso ao não se alongar em passagens metafóricas ou comparativas (isso a denunciaria explicitamente), mas, sim passando em pequenas porções a ideia poética que a trama original contém.

As palavras “poética”, “poesia” quando se referem ao cinema nos fazem adentrar algo de árdua e hermética discussão. Um dos motivos, se não for o principal, para isto acontecer é a intrínseca ideia dos interessados sobre o assunto de que “poesia” remete por si só às palavras e versos. O que se pode notar, no entanto, é um esforço de estudiosos da área como Pasolini e Buñuel⁴ sobre a adaptação cinematográfica. Para melhor entendermos a ideia de “cinema de poesia”, aprofundaremos tal elemento.

No ano de 1965, Pasolini já aventava um possível “cinema de poesia”, que seria o cinema alheio a uma certa alfabetização fílmica e que aí resultou no que ele chama de “cinema de prosa”. Assim como Pasolini, o cineasta Luís Buñuel (1958) também aponta para a função poética do cinema que se dá quando o cinema subverte a gramática de sua própria prosa previsível. Christian Metz (1974), sobre a tese criada por Pasolini, *aponta* que o cineasta italiano faz ligações demasiadamente linguísticas e que os temas fílmicos, quer sejam de prosa ou poéticos, dizem respeito a temas também semióticos. No sentido técnico, Metz afirma, devido ao fato de que o cinema não tem o signo arbitrário, unidades mínimas e a dupla articulação da linguagem verbal, que há uma dificuldade para uma distinção entre cinema de poesia e cinema de prosa, tal distinção seria insuperável, por não haver uma linguagem especificamente cinematográfica. Segundo Pasolini, o cinema de poesia cabe em muito às escolhas do cineasta quanto aos planos e imagens usadas e, sobretudo, quanto à montagem fílmica que, como nos textos literários, usa de uma estratégia de vazios que devem ser preenchidos pelo espectador. Ao lidar com essas indeterminações, ou seja, o não óbvio, o cinema de poesia exige mais da interpretação pessoal do espectador, segundo Savernini (2004), “um nível de

⁴ Tanto o cineasta italiano como o espanhol já haviam atentado sobre uma possível ideia de “cinema de poesia”, ou seja, um cinema que fugisse duma certa “gramática fílmica” que se alastrara e guiava como era feita a maioria dos filmes produzidos.



atividade intelectual mais acentuado”, de modo que o cinema de poesia jamais vai permanecer em certa acomodação do pensamento, fruto de uma obra sem perguntas ou descontinuidades. Assim, quanto mais se tenta a compreensão da instituição do signo “cinema de poesia”, mais se privilegiaria o contato do público com a alta elaboração da linguagem cinematográfica, o que só tem a somar e avançar não só dentro da história teórica do cinema como também na praticidade do convívio mundano e social, já que o cinema de poesia lida diretamente com as possibilidades da própria realidade.

Para Pasolini, “a própria presença física dos objetos, pessoas ou coisas constituiriam signos a serem decifrados – signos icônicos de si próprios” (SAVERNINI, 2004). Logo, decifrador e mundo cifrado mantêm-se em constante comunicação na vida diária e essa comunicação tanto se dá como resulta na realidade. Assim, haveria uma alfabetização na interpretação pessoal do mundo, ou seja, uma certa lógica na organização dos fatos do cotidiano. Esta lógica não se negaria, mas se reformularia na qualidade profunda de imaginação e de sonho, da qual, segundo Pasolini, o cinema é também constituído. Pasolini assume que o cinema lida com regras tal qual a realidade assim o faz, e aquele é a representação desta. Porém, há um afastamento entre a realidade e o cinema em questões temporais, pois a “vida vivida” está sempre imersa num presente descoordenado, e a “vida reproduzida” em um passado organizado. Daí que Pasolini retira a ideia de que o cinema é ligado à memória, que é fato passado, lembrado, enfim, que é narrado. Para Pasolini, há uma tendência, *cinema de prosa*, de se produzir cinema que se apresenta numa narrativa tradicional que se esforça para se fazer compreender e ser compreensível, numa univocidade interpretativa. E outra, *cinema de poesia*, que favoreceria uma ambiguidade interpretativa, que caracterizaria a experiência do cinema como imaginativa, subjetiva, não concreta, intangível. Para se conseguir um cinema de poesia, Pasolini aponta para a montagem que daria tal sentido ao cinema que seria um lugar “onde o verdadeiro protagonista é o estilo” (PASOLINI *in* SAVERNINI, 2004).

Os termos *prosa* e *poesia* carregam um cunho da linguagem das palavras, e é de como esta linguagem assim se propõe que Pasolini tira suas comparações e argumentos organizativos quanto à linguagem cinematográfica. Pasolini fala das narrações cinematográficas em “discurso direto”, “monólogo





interior”, que são também técnicas narrativas antes de natureza literária. Porém, não se pode perder-se em comparações de tais linguagens. O que Pasolini afirma é que se pode usar de tais termos para formular suas teses, e não que uma linguagem se organiza exatamente como a outra. Pasolini inclusive compreende que o sistema cinematográfico da fala do autor, por exemplo, se dá pelo estilo e não pela linguística com uma intuição, portanto, cooperação lógica do espectador.

Para Buñuel, assim como para Pasolini, o cinema de poesia seria a metáfora da visão subjetiva de um autor, o diretor, na maioria das vezes, que se preocuparia em tocar o fantástico e o desconhecido da ordem aparente das coisas, reinventando a realidade. Realidade da qual o cinema clássico, seguindo a arte como o conceito aristotélico de mimese, retiraria apenas a coerência dos gestos e jeitos exteriores dos fatos, enquanto o cinema de poesia se ateriam ao ritmo ilógico subjetivo e subconsciente das emoções humanas. Algumas imagens, segundo Buñuel, devem ser exploradas pelo deleite que trazem e pelas suspeitas e sentimentos despertados nos espectadores, sem terem obrigatoriedade de envolvimento com a trama narrativa. Tal qual um sonho, que pode indicar mudança na realidade em si como também pode não indicar.

Sobre essa questão do clima onírico, é necessário apontar que Buñuel está envolvido com o movimento surrealista. Sabendo que a linguagem poética cinematográfica se dá de forma mais expressiva e menos funcional do que a do cinema de linguagem tradicional, o cinema de poesia conseguiria suscitar emoções e pensamentos ambíguos, e assim ultrapassar as fronteiras da realidade palpável. O próprio Buñuel aplica em suas obras seus conceitos, criando filmes que mostram desconcertos, vazios, zonas indeterminadas, de modo a trazer desconforto no espectador acostumado a decodificar narrativas lineares. Para Savernini (2004), as teorias de Pasolini e Buñuel e a filmografia do cineasta espanhol auxiliam-nos a delimitar o que seria o cinema de poesia, poesia – aceita no pensamento de Buñuel –, “no sentido libertador, de subversão da realidade, de limiar do mundo maravilhoso do subconsciente, de inconformismo com a estreita sociedade que nos cerca”.⁵

⁵ Em “Cinema: Instrumento de Poesia”. In Xavier Ismail (org) *A Experiência do Cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal Ltda, PP. 333-337. 1983



Devemos ter em mente que Pasolini fala em reformulação da ordem estipulada pela realidade reproduzida pelos caminhos do cinema de prosa, e Buñuel fala da subversão desses valores; jamais nenhum dos dois fala em negação. O cinema de poesia não é só negação do de prosa e das normas lógicas da realidade, mas sim é uma sutil operação de desvirtuamento, de desvio daquilo que se constitui como lei, trazendo à tona, através da mecânica das montagens, um campo imagético, prazeroso ao mesmo passo que desconfortável, fotogênico, suscetível a pensamentos, a vontades de restauração de sentidos, e fugidios das delineações narrativas.

Estas premissas acerca do cinema de poesia podem se encontrar com o objeto *Um Bonde Chamado Desejo*, obra literária e filme: Na peça, após um tenso diálogo entre Stella e Blanche, esta é deixada sozinha por aquela, que vai ao encontro do marido. O casal que mora no andar de cima corre e gargalha pelas escadas. Cai a noite e a música é lenta e triste. Blanche mergulha num leve torpor, quando é acordada por um rapaz, que veio cobrar a taxa de um jornal. Segue-se um diálogo entre ambos, ele mais esquivo, e ela mais atirada, embora de forma sutil e delicada. Alguns trechos da fala de Blanche são plenos de metáfora: "(...) Você não gosta dessas longas tardes chuvosas de Nova Orleans quando uma hora não é apenas uma hora, mas um pedacinho de eternidade caindo-lhe nas mãos... e quem sabe o que fazer com ele?". Agora a música é um piano *blue*; ela elogia o rapaz e fala que vai beijá-lo, e assim o faz, muito rapidamente, e logo o solta e pede que ele vá embora. Eles se olham fixamente por um momento, ele sai, e ela fica a fitá-lo indo embora, como que sonhando depois de ter ele desaparecido.

No filme, a câmera mostra Stella deixando Blanche, ouvem-se as gargalhadas do casal do outro andar a correr pelas escadas, há um corte para o casal que passa correndo e deixa o quadro que mostra Stella e o seu marido. A câmera enquadra Blanche sentada no sofá com a mão na cabeça, ouve-se o barulho de sinos e da campainha e então o rapaz do jornal aparece. Trava-se o diálogo, idêntico ao da peça, porém só depois que o rapaz sai de uma sombra que encobria seu rosto é que Blanche parece se inebriar com aquela beleza jovem. Nesse ponto, a música muda para um tema um tanto quanto alegre, mas quando Blanche se aproxima do rapaz a música assume um tom melancólico e se torna mais lenta, para voltar, quando os dois se separam, ao





mesmo tom alegre de antes. O movimento da câmera na cena é mais lento nos atos da personagem Blanche, em seu pequeno caminhar pela sala, e o que podemos sentir através disso, é que o personagem do rapaz que cobrava as taxas da revista é um mero qualquer. Sua presença é necessária, porém o assunto importante da cena é a reação de Blanche na busca do prazer, da aceitação, do afeto, e do amor, busca que ultrapassa mesmo qualquer personagem para se transformar em algo que atinge todos os espíritos humanos. Sendo assim, mesmo Blanche é apenas mais uma peça, talvez a mais importante, dos temas melancólicos da solidão, nostalgia, e repressão às pequenas felicidades que percorrem a obra de Tennessee Williams.

Voltando à peça, a cena se demonstra de caráter poético com as falas e gestos ambíguos de Blanche. Não se consegue capturar por completo ao certo quem é Blanche, por que é que agiu assim, por que é que beijou o rapaz, por que é que devaneou sobre temas metafóricos. A cena deixa vários vazios a serem pensados, e a personagem de Blanche se torna para nós uma personagem que é tanto delicada quanto alguém de forte apelo sensual, ou seja, não mais conseguimos prever suas ações. E, no filme, não só os atos da atriz, mas os aspectos da *mise-en-scène* garantem dessa maneira o caráter duplo do cinema de poesia. Algo que para Buñuel seria sempre como estar narrando duas histórias. No cinema de poesia, há um plano interpretativo em que se destacam os ofícios da metalinguística e que se refere ao código em si, e os propósitos emotivos que se referem ao remetente da obra cinematográfica.

Na cena fílmica em questão, não há construção descarada. Há um jogo sutil de iluminação, que se inicia com o rapaz saindo de um lugar escuro quando Blanche puxa assunto com ele, é aí que o jogo musical também começa. A música remete o cinema duplo de Buñuel, algo onírico e oriundo da realidade da peça: Williams escreve: “Ouve-se, em rápida e febril melodia de polca, a varsoviana. A música está na mente dela” (1976, p. 183). Logo, então, ficamos suspensos à poesia de não se saber se a música que por vezes ouvimos tanto na peça quanto no filme é a verdade de Blanche, o seu sonho acordado, ou é a realidade em si. No filme, temos maior dificuldade, e quiçá, nesse sentido, maior grau de tal “suspensão poética”, de percebermos que a canção toca numa “rádio interna” existente apenas na cabeça de Blanche, pois



não vemos um “aviso por escrito” sobre o assunto, como temos na obra literária.

A troca de temas soturnos e alegres é feita de forma a um invadir sutilmente o outro. A demora da câmera mostrando as expressões de Blanche nos deixa em dúvida quanto a quais serão os seus próximos atos. Blanche escreve a cena fílmica com seu andar pela sala, a câmera a enquadra dando espaço bom e iluminado ao rapaz que está ao fundo num quadro em que Blanche aparece destacada em primeiro plano. Blanche. Os dois se aproximam, e trocam de posição quanto à disposição dentro do enquadramento. O fundo é tomado por Blanche que discursa e se aproxima do rapaz, e em tal ponto a iluminação dispensa uma “perfeição”, deixa escapar sombras, mesmo no rosto dos personagens, o que nos parece representar o clima desconcertante e neurótico da cena em si. Porém, no ápice de se declarar ao rapaz, Blanche é mostrada bem iluminada, e o beijo, com direito a *close-up*, que se segue, também não mostra sombra alguma, como um momento pequeno de redenção dos sofrimentos acumulados da vida. Tais recursos cinematográficos, na *mise-en-scène* produzida por Elia Kazan, revelam fatos que o texto dito – e que é o texto da peça – não expressa. Ou seja, Elia Kazan não nega o teor poético já oriundo da peça nem nega a linearidade dos discursos da realidade, mas sim subverte ambos, entrando em pleno acordo com a idéia de cinema de poesia apontada tanto por Buñuel como Pasolini, pois, o cineasta aproveita

o fato de que a fruição e interpretação de um filme não se encontram apenas na compreensão da trama, mas são sobremaneira determinadas pelas imagens utilizadas e relações estabelecidas entre elas. Uma experiência única, intraduzível. (SAVERNINI, p.127).

Savernini (2004) comenta que para Buñuel, “o predomínio da função poética da linguagem determina um produto fílmico cujo formato, por si só, constitui uma narrativa menos funcional e mais expressiva, na qual a interpretação ambígua é suscitada pela obra”. Portanto, a obra em si, ao manter-se com uma sutil lógica poética, revela que não é a “negação” do cinema de narrativa tradicional, mas sim uma subversão deste, além de mostrar uma possível gramática do cinema de poesia, que seria a própria





organização operacional de se criar algo que se pretenda manter-se em equilíbrio na corda bamba do cinema de poesia.

A empreitada, é claro, continua, sendo esta aqui mais uma, entre tantas tentativas não de se elucidar, mas sim, investigar mais profundamente ainda os problemas respectivos ao tema da adaptação. Se num momento, no nosso objeto, temos a transfiguração da palavra escrita ao mundo das imagens, aqui, no nosso texto, humildemente temos o contrário: descrição de cenas, palavras de imagens indizíveis que são apenas para serem vistas. Talvez chegue um tempo em que até o verbo dos artigos acadêmicos seja, também, cinematografado, ou, as tecnologias ficarão tão acessíveis que os exemplos das análises fílmicas sejam as próprias cenas em si. Acontecendo isto ou não, é importante que a empresa da pesquisa jamais deixe de fazer seu papel, mantendo-se sempre em seu lugar de protagonista nas tramas problemáticas que os objetos artísticos podem suscitar.

Abstract

The subtlety of poetic subversion found in Tennessee Williams' plays, reflected in their film adaptations, and even a certain lack of academic papers on this American author, in spite of the public outcry that he awakens in literature and film admirers, are factors that constitute a new world for analysis of his work, particularly here the play named *A Streetcar Named Desire*, in relation to its film adaptation. The goal is to investigate and highlight the intricacies inside the process of transformation of the words into image relying on theories about a possible cinema of poetry.

Keywords: Adaptation, *A Streetcar Named Desire*, Cinema of Poetry.

REFERÊNCIAS:

BROWNE, E. Martin, ed. Sweet Bird of Youth, **A Streetcar Named Desire, The Glass Menagerie**. Harmondsworth: Penguin Books, 1983.

ISMAIL, Xavier (org). **A Experiência do Cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal Ltda, 1983.

FRANCASTEL, Paul. (1983) **Imagem, visão, imaginação**. Lisboa: Edições 70.

METZ, Christian. **Film language: a semiotics of the cinema**. New York: Oxford University Press, 1974.

SAVERNINI, Erika. **Índices de um cinema de poesia: Pier Paolo Pasolini, Luis Buñuel e Krzysztof Kieslowski**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

SILVA, Lajosy. **MEMÓRIA HISTÓRICA NA DRAMATURGIA DE TENNESSEE**



SILVA, L. **Memória histórica na dramaturgia de Tennessee Williams**. Disponível em: <<http://www.revistafenix.pro.br/PDF4/Artigo%2002%20-%20Lajosy%20Silva.pdf>>. Acesso em: 10 de Junho de 2010.

STAM, Robert. "Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade". In: **Ilha do Desterro**, Florianópolis, n.º. 51, jul./dez. 2006, p. 19-53.

UMA RUA CHAMADA PECADO. Direção: Elia Kazan. Produção: Charles K. Feldman. (EUA): Warner Bros, 1993. 1 DVD (122 min) som, preto e branco.

O HOMEM COM UMA CÂMERA. Direção: Dziga Vertov . Produção: VUFKU (KIEV), 1990, 1 DVD, (86 min) som, colorido,.

WILLIAMS, Tennessee. **Memórias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1976.

