



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

FABIANO DE CÁSSIO BORGES GOIS

**JASMINE FRENCH OU A BLANCHE DUBOIS MODERNA: A REESCRITURA DA
AUTODESTRUIÇÃO FEMININA EM WOODY ALLEN**

FORTALEZA

2023

FABIANO DE CÁSSIO BORGES GOIS

JASMINE FRENCH OU A BLANCHE DUBOIS MODERNA: A REESCRITURA DA
AUTODESTRUIÇÃO FEMININA EM WOODY ALLEN

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de mestre em Letras. Área de concentração: Literatura comparada.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Augusto Viana da Silva.

FORTALEZA

2023

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Sistema de Bibliotecas

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

G557j Gois, Fabiano de Cássio Borges.

Jasmine French ou a Blanche Dubois Moderna : a reescritura da autodestruição feminina em Woody Allen / Fabiano de Cássio Borges Gois. – 2023.

148 f. : il. color.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza, 2023.

Orientação: Prof. Dr. Carlos Augusto Viana da Silva.

1. A Streetcar Named Desire. 2. Blue Jasmine. 3. reescritura. I. Título.

CDD 400

FABIANO DE CÁSSIO BORGES GOIS

JASMINE FRENCH OU A BLANCHE DUBOIS MODERNA: A REESCRITURA DA
AUTODESTRUÇÃO FEMININA EM WOODY ALLEN

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de mestre em Letras. Área de concentração: Literatura comparada.

Aprovada em: 28/11/2023.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Carlos Augusto Viana da Silva (Orientador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Charles Albuquerque Ponte
Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN)

Prof. Dr. Orlando Luiz de Araújo
Universidade Federal do Ceará (UFC)

À Leia, minha querida mãe.

Ao meu companheiro, Luan.

A Tennessee Williams.

Ao meu colega, Ricelly (*in memoriam*).

AGRADECIMENTOS

A conclusão desta dissertação não seria possível sem o saudoso e querido Ricelly Jader Bezerra da Silva que leu meu projeto de mestrado e me incentivou a seguir com o estudo e submeter-me à banca avaliadora da seleção. Foi devido aos seus conselhos, incentivo e carinho que pude confiar em mim e prosseguir com a pesquisa.

Agradeço ao Prof. Dr. Carlos Augusto Viana da Silva, pela orientação humanizada, empática e acima de tudo, excelsa. Suas sugestões e cuidado desde a graduação me deram ânimo para estudar literatura e cinema em momentos de adversidades enfrentadas ao longo do curso.

Aos colegas da turma de mestrado, pelas reflexões, críticas e sugestões recebidas durante as aulas remotas ainda em período pandêmico.

Agradeço aos colegas do Instituto Federal do Piauí (Picos) que me receberam no campus, me acolheram e me substituíram em semanas que precisei de concentração para escrever e defender a dissertação.

Sou grato ao meu companheiro Luan pelo suporte emocional durante os anos de estudos. Seu afeto é calor em dias de frio, calma nas estradas percorridas entre Picos e Fortaleza e seu amor é o farol que me guia para fora das incertezas e dúvidas sombrias.

Agradeço aos professores doutores Orlando Luiz (UFC) e Charles Albuquerque (UERN) pelas considerações e sugestões sobre teatro e cinema durante a qualificação e defesa.

Sou grato aos meus amigos, Adonis, Êmy e Rômulo por terem me dado forças em momentos de ansiedade com a escrita enquanto trabalhava longe de casa.

Sou imensamente grato a minha mãe Leia, uma vez que ela precisou vencer batalhas sociais e econômicas para criar cinco filhos sozinha enquanto éramos pequenos. Seu amor e incentivo foram forças motrizes para me ajudar a romper e superar com o ciclo de pobreza que vivemos.

Por fim, sou grato a Raquel Ferreira Ribeiro que, em 2014 na condição de professora substituta na Universidade Estadual do Ceará, me apresentou a peça que investigo nesta pesquisa.

In the Electric Cinema (...) nine out of ten movie stars make me cry (Veloso, 1972).

I don't want realism. I want magic. Yes, yes, magic! I try to give that to people. I misrepresent things to them. I don't tell the truth, I tell what *ought* to be truth. And if that is sinful, then let me be damned for it! (Williams, 1947. p. 145).

RESUMO

A Streetcar Named Desire (1947) é uma peça do dramaturgo norte-americano Tennessee Williams que narra o declínio de Blanche Dubois — mulher sulista que com a perda de sua vida aristocrata passa a morar com a irmã e apresentar dificuldades de encarar a nova realidade. Na cena final, tomada por ilusões, ela sai de cena segurando o braço do médico proferindo a emblemática frase “Seja o senhor quem for... eu sempre dependi da bondade dos estranhos...” (Williams, 1980, p. 228). *Blue Jasmine* (2013), filme escrito e dirigido pelo cineasta Woody Allen, tem como foco narrativo a história de Jasmine French — socialite da alta sociedade novaiorquina que perde tudo e passa a morar com sua irmã em São Francisco. Em um plano fechado, seu final trágico é em um banco de praça falando sozinha. Como essas duas personagens se conectam? A presente dissertação tem como objetivo investigar como Woody Allen reescreveu a peça de Williams, adaptando a autodestruição de Blanche Dubois em sua personagem Jasmine French sob a perspectiva de adaptação livre e contemporânea. Assim, investigamos como o cineasta Woody Allen utiliza de recursos como *flashback*, trilha sonora, movimentos de câmera e diferentes planos para reconstruir e reescrever em sua montagem particular uma das peças mais importantes do teatro norte-americano do século XX e como tal adaptação enriquece a fortuna crítica de Tennessee Williams. Finalmente, a pesquisa objetiva corroborar o viés teórico que adaptações fílmicas são formas de tradução, e que o cerne de tal atividade lida com transformação de signos verbais (textos escritos) para signos visuais (adaptações), assim criando um texto completamente novo à luz do conceito de reescritura de André Lefevere (1987; 2007). O arcabouço teórico da pesquisa se baseia em Aristóteles (2008), Bazin (1951), Cattrysse (1992; 2014), Lefevere (1987; 2007), Metz (1991), Santaella (1983), Stam (2006), Plaza (2013), entre outros.

Palavras-chave: *A Streetcar Named Desire*; *Blue Jasmine*; reescritura.

ABSTRACT

A Streetcar Named Desire (1947) is a play by the American playwright Tennessee Williams which tells the story of Blanche Dubois — a southern woman who starts living with her sister and experiences difficulties with her new reality after having lost her aristocratic lifestyle. In the final scene, riddled with illusions, she exits holding the arm of the doctor saying her emblematic phrase “*whoever you are — I have always depended on the kindness of strangers*” (Williams, 2004, p. 178). *Blue Jasmine* (2013) is a movie by Woody Allen that its narrative focus is the story of Jasmine French — an upper-class socialite from New York who loses everything and has to move in with her sister in San Francisco. Through a close-up, her tragic ending is on a bench talking to herself. How do these characters connect? This thesis aims to investigate how Woody Allen rewrote Williams’ play by adapting Blanche Dubois’ self-destruction to his character Jasmine French in light of a free and contemporary adaptation perspective. This way, it is investigated how Woody Allen uses techniques such as *flashback*, music, camera movements and different shots to rebuild and rewrite in his peculiar montage one of the most important plays from the XX century and how such adaptation enriches Tennessee Williams’ critical fortunes. Finally, this research has the objective of corroborating the theoretical perspective that filmic adaptations are translations and that the core of such activity deals with transformation of verbal signs (written texts) into nonverbal signs (movie adaptations), thus creating a completely new text according to André Lefevere’s 1987 concepts on rewriting. The theoretical framework of this research is based on Aristotle (2008), Bazin (1951), Cattrysse (1992; 2014), Metz (1991), Santaella (1983), Stam (2006), Plaza (2013) and others.

Keywords: *A Streetcar Named Desire*; *Blue Jasmine*; rewriting.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Cena do jogo de pôquer	28
Figura 2: Definição de signo	61
Figuras 3 e 4: Planos americano e conjunto — Jasmine interrompe a diversão	91
Figuras 5 e 6: Plano fechado — Jasmine bebe martini	93
Figuras 7 e 8: Planos conjunto e fechado — Jasmine fala consigo mesma	95
Figura 9: Plano conjunto — Jasmine relembra sua vida com Hal	96
Figuras 10 e 11: Plano conjunto — Jasmine estava falando sozinha	97
Figuras 12 e 13: Planos aberto e americano — Jasmine chega à casa de Ginger	100
Figuras 14 e 15: Planos americano e aberto — Jasmine incrédula	101
Figuras 16 e 17: Planos conjunto e geral — Mansão de Jasmine	102
Figuras 18 e 19: Plano conjunto — Hal conversa com Danny	103
Figuras 20, 21, 22 e 23: Planos conjuntos, fechado e primeiro plano — Passado e presente de Jasmine	105
Figuras 24 e 25: Plano conjunto — Jasmine e Hal recebem Ginger e Chilli	108
Figuras 26, 27, 28 e 29: Planos geral e conjunto — Jasmine em São Francisco ...	111
Figuras 30 e 31: Planos fechado e geral — Jasmine exausta e ambiente calmo ...	112
Figuras 32 e 33: Plano fechado — Jasmine fala sozinha na rua	113
Figuras 34 e 35: Plano Conjunto — Jasmine fala sozinha na festa	114
Figuras 36 e 37: Plano Conjunto — Jasmine encontra o pretendente que queria ...	115
Figuras 38, 39, 40 e 41: Plano Conjunto — Jasmine se envolve com Dwight	120
Figuras 42 e 43: Planos fechado e conjunto — Jasmine abre o jogo	122
Figura 44: Plano Fechado — Augie reaparece	124
Figuras 45, 46, 47 e 48: Planos fechados, conjunto e geral — Jasmine culpada ...	125
Figuras 49 e 50: Planos conjunto e fechado — Jasmine tem acesso de fúria	127
Figuras 51, 52, 53 e 54: Planos conjunto e fechado — O final de Jasmine	129

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	10
2	A TRAGICIDADE DE BLANCHE DUBOIS EM <i>A STREETCAR NAMED DESIRE</i> (1947)	18
3	DA LITERATURA ÀS TELAS: UM ENTRELACE TEÓRICO	47
3.1	Adaptação como tradução/reescritura	47
4	<i>BLUE JASMINE</i> E O CINEMA DE WOODY ALLEN	70
4.1	O cinema autoral de Woody Allen: paradoxos entre liberdade e controle	70
4.2	A autodestruição de Blanche Dubois (1947) reescrita para o cinema de Woody Allen	88
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	131
	REFERÊNCIAS	138
	REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS	143

1 INTRODUÇÃO

A discussão sobre adaptações fílmicas historicamente lidou com uma série de obstáculos quanto ao lugar que essa nova forma de narração ocuparia entre as artes já estabelecidas, a saber, literatura (romance) e teatro. Anos depois, a discussão também passou a questionar se as adaptações seriam dignas do mesmo prestígio que o cinema adquiriu com o passar do tempo. Desse modo pergunta-se: onde entram as adaptações fílmicas nessa hierarquia? Para tentar responder a essa pergunta, parafraseamos as palavras de Linda Hutcheon (2011) que no prefácio para a segunda edição de seu livro *Uma Teoria da Adaptação* diz que muito provavelmente uma adaptação seja recebida como secundária e certamente não tão boa se comparada com o imaculado “original”. A autora discute em seu livro o percurso feito pelos principais estudiosos da área de cinema e literatura que no final da década de 50 começaram a construir um repertório teórico que enveredou pelo viés essencialmente estruturalista das adaptações, logo, o cerne das discussões era o grau de fidelidade de uma adaptação ao texto literário. Assim, Hutcheon (2011, p. 13) elenca textos seminais de autores como George Bluestone e seu *Novels into Films* (1957) e o professor australiano Brian McFarlane com seu *Novel to Film* (1996) em que este estimulou a analogia da leitura cerrada às análises detalhadas das adaptações e aquele listou extensos estudos de caso de filmes específicos. Ainda para a autora, esse tipo de abordagem das adaptações fílmicas contribuiu para um foco exacerbado sobre qual era a fonte das adaptações, em outras palavras, o que a adaptação fílmica trazia de novidade para discussão não importava, portanto, apenas o texto que o filme adaptou ganhava destaque.

O ponto de vista de Hutcheon (2011) muito nos interessa, não somente por ela não priorizar esse conceito de fidelidade do filme para com o texto de partida, que ainda é uma tendência da pós-modernidade, mas porque ela reflete que os novos ramos dos Estudos da Adaptação é discutir adaptações sob o prisma da cultura em seu contexto, da adaptação como adaptação, como autônoma. Isso nos revela que o filme que surgiu a partir de um texto literário não é menos filme por causa disso, mas que na verdade seu valor consiste na linguagem que o resultado (produto) do processo de adaptação gerou, e aqui concordamos com a autora quando ela afirma que “nem o produto nem o processo de adaptação existem num vácuo: eles

pertencem a um contexto - um tempo e um lugar, uma sociedade e uma cultura” (Hutcheon, 2011, p. 17). A autora se apoia em Gerard Genette ao sugerir que o texto que o filme adaptou também vem de outro texto que veio de outro e outro *ad infinitum*. Genette (2010) chama essa sucessão textual de palimpsesto. Para o autor (2010, p. 556), palimpsestos, numa relação textual, são objetos duplos e por isso num mesmo pergaminho vemos “um texto se sobrepor a outro que ele não dissimula completamente, mas deixa ver por transparência”. Esse conceito do autor nos permite analisar o filme *Blue Jasmine* (2013), de Woody Allen, sob essa ótica palimpsestuosa com a peça *A Streetcar Named Desire* (1947), de Tennessee Williams, pois aventamos que os dois textos (verbal e visual) dialogam.

Essa referência a Genette também imbui a concepção de adaptação como uma forma de tradução – tradução intersemiótica – na medida em que trata de transformação de textos escritos em textos visuais (signos verbais em signos visuais).

As considerações de Hutcheon (2011) reforçam os interesses das pesquisas atuais sobre adaptações no sentido de ter um olhar mais intertextual-dialógico-desconstruído das adaptações, pois como pós-modernistas, segundo ela, herdamos os conceitos de Kristeva, Bakhtin e Derrida. Então, analisar adaptações sob esse prisma pós-moderno significa olhar para o texto adaptado como um pastiche Genettiano, uma releitura, uma nova interpretação, ou de acordo com Hutcheon (2011), [adaptação] como uma “revisitação anunciada, extensiva e deliberada de uma obra de arte em particular”.

Convergindo para o pensamento de Hutcheon (2011), em um de seus precípuos ensaios chamado *Théâtre et Cinéma* (1951), André Bazin discute a afinidade que o cinema tem com o teatro. Nesse estudo, o autor arrola pontos de convergência bastante evidentes entre os meios narrativos como: a história da própria arte teatral e sua narração tida como essencialmente dramática, mas que não lhe é exclusiva; o papel do ator; o texto; o público; o cenário; a realidade, entre outros. Partindo dessa analogia de textos, percebemos que não tinha como sustentar a ideia de que o cinema empobreceria a literatura, principalmente por Bazin (1951) revelar que a hierarquia historicamente imposta pela crítica à literatura não é interessante, pois textos são produtos de outros textos, ou pastiches de outrem como muito bem sugeriu Genette (2010), desta forma, a exigência por fidelidade, pureza ou originalidade é dispensada.

Confluindo com o autor para dar suporte aos pressupostos de Hutcheon

mencionados anteriormente, valemo-nos de sua asserção ao contestar a doxa de que o cinema é apenas um *théâtre filmé*. Assim sendo, o autor evidencia a autonomia da linguagem cinematográfica ao afirmar que:

Quando reassistimos filmes burlescos antigos (...) não é somente a atuação do ator que se assemelha ao teatro primitivo, **mas a própria estrutura da história**. O cinema permite levar às últimas consequências uma situação elementar a qual o palco forçaria restrições de tempo e espaço que a mantinha num estado de certa maneira larval. O que torna crível que o cinema veio para inventar ou criar do zero novos fatos dramáticos é que ele permitiu a metamorfose de situações teatrais que jamais amadureceriam sem ele¹ (Bazin, 1951, p. 893, grifo nosso).

Percebe-se que a concepção do crítico francês discute a força narrativa que o cinema tem ao amadurecer certos elementos narrativos e defende o reconhecimento do valor das narrativas cinematográficas junto aos outros modos de narração como a literatura, o romance e o próprio teatro. Bazin (1951) começa um debate importante ao convidar a crítica a fazer uma análise minuciosa do potencial das narrativas cinematográficas. Indiretamente, o autor encabeça o prelúdio dos estudos da adaptação que anos mais tarde estariam nutrindo uma teoria própria com *corpora* e metodologias fundidas nos estudos da tradução, do cinema e literatura comparada.

Nesse sentido, o professor Robert Stam (2006) amplia a discussão de Bazin e defende que análises fílmicas, em especial das adaptações de obras literárias, requerem estudos para além de seus aspectos formais. Stam (2006) e seus contemporâneos não estão mais interessados em perceber qual grau a adaptação de um texto escrito captura ou trai um texto anterior, tampouco se um texto é hierarquicamente mais elevado que outro. O que eles procuram entender atualmente nos Estudos da Adaptação é sob quais condições e motivações levaram àquela adaptação. Hoje, a análise das adaptações examina para além da estrutura constitutiva e sua narratologia, ela considera o contexto, que historicamente foi retirado da metodologia analítica, e que se comprovou inseparável do texto produzido

¹ Todas as traduções sem referências, ao longo desta dissertação, são do autor.

Quand on revoit des burlesques très anciens comme la série des *Boireau* ou de *Onésime* par exemple, ce n'est plus seulement le jeu de l'acteur qui s'apparente au théâtre primitif, mais la et structure même de l'histoire. Le cinéma permet de pousser à ses ultimes conséquences une situation élémentaire à laquelle la scène imposait de restrictions de temps et d'espace qui la maintenant à un stade d'évolution en quelque sorte larvaire. Ce qui peut faire croire que le cinéma est venu inventer ou créer de toutes pièces de faits dramatiques nouveaux, c'est qu'il a permis la métamorphose de situations théâtrales qui ne seraient jamais arrivées sans lui au stade adulte.

no cinema, graças às contribuições de Genette, Kristeva e Bakhtin que, grosso modo, tratavam da intertextualidade dialógica dos textos, como mencionado acima.

O panorama dos avanços dos Estudos da Adaptação revela que as adaptações fílmicas foram tidas como inferiores por supostamente derivarem dos ilibados textos escritos. Robert Stam (2006) em seu artigo *Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade* explica em pormenores a origem desses desentendimentos com o texto fílmico em seis tipos de preconceitos:

1) Antiguidade: (o pressuposto de que as artes antigas são necessariamente artes melhores); 2) pensamento dicotômico (o pressuposto de que o ganho do cinema constitui perdas para a literatura); 3) iconofobia (o preconceito culturalmente enraizado contra as artes visuais, cujas origens remontam não só às proibições judaico-islâmicas-protestantes dos ícones, mas também a depreciação platônica e neoplatônica do mundo da aparência dos fenômenos); 4) logofilia, (a valorização oposta, típica de culturas enraizadas na “religião do livro”, a qual Bakhtin chama de “palavra sagrada” dos textos escritos); 5) anticorporalidade, um desgosto pela “incorporação” imprópria do texto fílmico, com seus personagens de carne e osso, interpretados e encarnados, e seus lugares reais e objetos de cenografia palpáveis; sua carnalidade e choques viscerais ao sistema nervoso; 6) a carga de parasitismo (adaptações vistas como duplamente “menos”: menos do que o romance porque uma cópia, e menos do que um filme por não ser um filme “puro”) (Stam, 2006, p. 21).

Por Stam (2006) não oferecer um escólio para cada ponto citado, uma vez que se trata de premissas bastante difundidas para o grande público, principalmente o especializado. Nesse sentido, ao afirmar que “a arte não se produz no vazio. Nenhum artista é independente de predecessores e modelos” (Plaza, 2013, p. 2), Júlio Plaza (2013) nos permite discutir os pontos citados acima como questões ainda limitadoras para lidar com a complexidade das discussões sobre o “original” nas adaptações.

Isto significa afirmar que o original um dia foi cópia de um original e assim sucessivamente. Significa também dizer que tal original não foi criado da pura e simples da imaginação fértil de um autor num momento de isolamento, mas de um processo histórico-social-cultural de leitura de algo do passado, e isso implica refletir e usufruir dos modelos (obras/arte) deixados pelos predecessores (autores/artistas). O que temos hoje como produto de adaptação configura-se, segundo o próprio Plaza (2013, p. 2), como leitura de um passado em que através dela damos sentidos e o reanimamos.

Interessa-nos também reforçar especificamente a problematização dos pontos sexto e sétimo levantados por Stam (2006) porque a ideia de que a literatura

é imaculada a ponto de não aceitar que o cinema a anime com personagens corpóreos não parece mais se adequar hoje em dia num contexto em que as séries de TV parecem tomar de conta do imaginário do telespectador. O fenômeno de adaptar literatura para o cinema aos poucos estimula um rumo inverso, isto é, a literatura agora também se baseia na TV e sua poderosa carga imagética sobre o que foi produzido para ela. Para ilustrar isso, tomemos como exemplo o desdobramento que a personagem June Osborne criada pela autora canadense Margaret Atwood em sua obra distópica *O conto da Aia* em 1985 teve ao ser adaptada para o meio audiovisual. Isso só foi possível graças ao sucesso e à boa recepção da crítica da série homônima produzida pela empresa de serviço de *streaming* Hulu/MGM. O que vemos da temporada 2 em diante é uma série de acréscimos feitos na história para o desenrolar do enredo tido como “acabado” por Atwood há mais de 32 anos. Segundo o produtor da série, Bruce Miller, após o final da primeira temporada, ao ser questionado sobre a temporada ter um final parecido com o final do livro de Atwood, em uma entrevista ao *The New York Times* afirmou:

Considerarei como um ótimo desfecho para uma série de TV — o momento lindo e dramático de ela entrando no furgão. É um final frustrante em um livro, mas faz parte da apelação. Faz querer saber mais e **uma série pode encerrar um capítulo e começar outro**. Todo mundo me fala “você chegou ao final do livro”, e eu respondo: “**não, tem um montão de coisas que a gente nem abordou ainda**”. Leio bastante o livro. Seleciono passagens aqui e ali, não tanto para alterá-las, mas para dizer, “certo, vamos extrapolá-las de uma maneira lógica.” E é aí que a Margaret Atwood tem se mostrado imprescindível em nossas conversas. É como se você encontrasse outros lunáticos que estão impacientes no mesmo asilo que você — as únicas outras pessoas que se importam tanto quanto você e que aprofundaram as considerações sobre uma passagem do livro!² (Miller, 2017, não paginado, grifo nosso).

A entrevista supradita revela que o conceito basilar da adaptação, seja ela para o cinema, TV, jogos, teatro ou vice-versa, é um ato de traduzir e fazer escolhas. Encarar adaptação como tradução nos permite ampliar a discussão para além dos preconceitos apontados anteriormente que os Estudos da Adaptação enfrentaram

² I thought it was a perfect season-ender for a TV show — the beautiful, dramatic moment of her getting in the van. It’s a frustrating end to a novel, but that’s part of the appeal. It makes you even more invested to know more. And a TV show can end one chapter and start another. Everybody says, “You got to the end of the book!” And I’m like, “No, there’s still a whole bunch of stuff we didn’t even touch.” I read the book a lot. I pick out clues here and there, not so much to alter it, but to say, “O.K., let’s logically extrapolate it.” And that’s where Margaret Atwood has come in so essentially to our conversation. It’s like when you meet the other lunatics who are inpatients at the same asylum you are — the only other people who care about it as much as you do and have gone so deep into thinking about one sentence of the book!

segundo Stam (2006) e ainda enfrentam até hoje por uma parte do público que consome filmes. Consequentemente, entender adaptação tal qual uma tradução é reafirmar os postulados de Hutcheon (2011), e desta forma entendemos que por se tratar de tradução, percebemos que um se transforma em outro, no caso das adaptações fílmicas, um texto literário se transforma em texto audiovisual, e isto se dá em um processo que chamamos aqui de reescritura, termo este que vem dos estudos do tradutor André Lefevere (1987) que o define como um processo que adapta uma obra literária para outro público e outro contexto, consequentemente, influenciando como esse novo público lerá essa nova obra (filme), destarte, adotamos aqui a concepção de adaptação como reescritura. Nesse sentido, para nossa análise, o filme *Blue Jasmine* (2013) de Woody Allen num processo de reescritura, de subjetividade criativa, reescreve a peça *A Streetcar Named Desire* (1947) de Tennessee Williams para um novo público e um novo contexto.

Para tentarmos estabelecer um suporte à discussão levantada acima, utilizamos os conceitos epistemológicos de Patrick Cattrysse (1992) para lidarmos com o filme *Blue Jasmine* (2013) como uma adaptação tanto como produto quanto processo. O autor versado nos Estudos Descritivos de Adaptações nos fornece pertinentes perguntas para analisarmos o *corpus* deste trabalho. As perguntas investigam (1) a política de seleção, a (2) política de adaptação, (3) como adaptações (como textos) funcionam e quais (4) relações são estabelecidas entre as três questões anteriores.

Outras contribuições de Cattrysse (2014) levantadas em seu livro *Descriptive Adaptation Studies* nos fornecem um suporte teórico que corrobora a nossa inclinação de enxergar adaptações como traduções e por consequência concilia as considerações de Hutcheon (2011) e Lefevere (1987) quando sugerem que o ato de adaptar é um processo que vai transformar certo texto em outro texto completamente diferente, mas que de maneira criativa dialoga entre si, seja por questões narrativas, de personagens, de espaço ou temas, como levantaremos adiante. Para Cattrysse (2014, p. 50), a simbiose dessas duas áreas além de proveitosa para os estudos de adaptações fílmicas, hoje conta com um interesse em “tradução intersemiótica”, termo cunhado por Jakobson em 1959 e que discutiremos com mais detalhes no capítulo 3.

Essas questões metodológicas estabelecidas por Cattrysse (1992) são relevantes para nossa pesquisa, pois, chamam atenção para entendermos o processo

de adaptação fílmica como um diálogo claro com a literatura, mas que nos permite perceber a autonomia na linguagem cinematográfica através das escolhas, decisões e técnicas de reescritura dos diretores que adaptam qualquer texto literário, mesmo que essa adaptação não seja assumida.

Posto isso, nesta dissertação trataremos sob a luz de textos sobre Tradução Intersemiótica de Plaza (2013), Estudos da Adaptação de Hutcheon (2011), reescritura de André Lefevere (1987; 2007) e linguagem cinematográfica de Marcel Martin (2005), a análise da adaptação livre feita pelo cineasta norte-americano Woody Allen no filme *Blue Jasmine* (2013) da peça de teatro *A Streetcar Named Desire* (1947) (doravante *Streetcar*), do dramaturgo Tennessee Williams.

A presente dissertação aventará que Allen (2013) ressignifica a obra de Williams (1947) através de seu processo criativo ao adaptar a autodestruição da personagem Blanche Dubois nos moldes contemporâneos através de sua personagem, Jasmine French, interpretada por Cate Blanchett. Portanto, buscamos através de uma série de levantamentos teóricos provar que Woody Allen fez essa leitura palimpsestosa e criativa, esboçando seu processo autoral para criar a personagem Jasmine em seu filme.

O trabalho se mostra disposto a corroborar leituras críticas do cinema como um veículo de importação e inovação cultural, fugindo assim da dicotomia de fidelidade/especificidade e se valendo da função social do cinema de formar opiniões, entreter as massas, bem como rerepresentar obras antigas com um novo formato.

Os objetos de estudo da pesquisa são: a peça *A Streetcar Named Desire* (1947; 2004), de Tennessee Williams e sua tradução (1980) e o filme *Blue Jasmine* (2013), de Woody Allen. A pesquisa tem um suporte teórico sustentado por teorias de Linda Hutcheon (2011), André Bazin (1951), Marcel Martin (2005), André Lefevere (1987; 2007) e outros que discutem a relação cinema e literatura. Resenhas de jornais e textos que apontaram semelhanças entre o filme e a peça na época de lançamento, como por exemplo, “White Woods and Blue Jasmine: Woody Allen rewrites *A Streetcar Named Desire*” de Verna Foster (2015), “Woody Allen’s *Blue Jasmine*: A Seductively Scented Flower Performing in a Theatrical Bubble” de Nassim Winnie Balestrini (2015) e o livro *Woody Allen: A retrospective*, de Tom Shone (2015). Além disso, a tese de doutorado de Maria Castanho Caú (2017) sobre a obra de Woody Allen, bem como contribuições de outros cineastas acerca do processo de criação fílmica elucidam a nossa defesa de que o filme de Allen se trata de um novo texto, uma reescritura da

peça de Williams à luz dos conceitos de Lefevere. Uma dessas contribuições parte de Elia Kazan que foi diretor tanto da primeira montagem da peça na Broadway quanto da primeira adaptação fílmica para o cinema no início dos anos 1950.

Esta dissertação está estruturada, com a Introdução, em quatro capítulos. No segundo capítulo intitulado *A tragicidade de Blanche Dubois em A Streetcar Named Desire (1947)* apresentaremos de maneira sucinta o enredo da peça de Tennessee Williams considerando sua estrutura, recepção, contexto de produção e enfatizaremos a personagem Blanche Dubois para fins analíticos com a adaptação fílmica. Em seguida, no capítulo três, abordaremos os principais estudos que nortearão a discussão levantada aqui nesta pesquisa, a saber, conceitos sobre Estudos da Adaptação de Hutcheon (2011), considerações acerca da Tradução Intersemiótica feitas por Júlio Plaza (2013), e como os dois campos se entrelaçam para encararmos adaptação cinematográfica como reescritura, conceito discutido pelo tradutor André Lefevere (1987; 2007). No capítulo quatro, dividido em duas subseções, discutiremos primeiramente como Woody Allen lida com edição e produção dos seus filmes, e como a literatura se manifesta em sua obra cinematográfica. Por fim, trataremos da análise fílmica feita do filme *Blue Jasmine* (2013). Neste capítulo pressupõe-se que Allen adaptou *Streetcar* de maneira livre e usou de seu prestígio como diretor, dramaturgo e escritor para trazer a personagem Blanche Dubois à contemporaneidade, assim conferindo a ela problemas atuais, complexos novaiorquinos e um novo contexto psicológico para elucidar o *dénouement* e o final trágico da personagem. Ainda neste capítulo, com base na teoria do cinema e dos conceitos da linguagem cinematográfica, em especial de Martin (2005) para cotejarmos as personagens teatral e cinematográfica, nos apoiaremos em Décio de Almeida Prado (2014) e Paulo Emílio Gomes (2014) respectivamente. Por último, fundamentaremos as observações feitas acerca da adaptação de Allen e como o diretor usou de sua montagem para reconstruir a peça de Williams de maneira intrínseca a sua célebre filmografia através da personagem Jasmine French ao passo que dialoga com elementos característicos da dramaturgia de Tennessee Williams e sua personagem trágica Blanche Dubois.

2 A TRAGICIDADE DE BLANCHE DUBOIS EM “A STREETCAR NAMED DESIRE” (1947)

De acordo com Thomas P. Adler (1990), pesquisador especialista em teatro americano e nas obras de Tennessee Williams, *A Streetcar Named Desire*, de Tennessee Williams, estreou em 03 de dezembro de 1947 na Broadway sob direção de Elia Kazan (depois de uma breve montagem em Connecticut em novembro do mesmo ano) e depois continuou por 885 noites, tendo a última performance acontecido em 1949, fazendo com que a peça de Williams se tornasse a que passou mais tempo em cartaz na época. A peça conquistou importantes prêmios neste íterim como o *Pulitzer*, o *New York's Critics Circle* e extinto prêmio *Donaldson*. Com isso, *Streetcar* se consolidou como uma das peças mais importantes do repertório teatral de Tennessee Williams.

A peça foi concebida logo após a peça *The Glass Menagerie* (1945) começar os preparativos para estreia no teatro, a partir de rascunhos sobre a personagem central da trama, Blanche Dubois. Em *Memoirs* (1983), obra autobiográfica do autor, percebemos que Blanche sempre foi a personagem que deu à luz os outros personagens e o desenrolar de toda peça. Isso fica claro, pois Williams (1983, p. 86) revela que o primeiro título da peça seria *Blanche's Chair in the Moon*³ e esboçou uma pequena cena entre 1944 e 1945 em que a personagem estaria numa cidade sulista calorenta, sentada sozinha com a luz do luar iluminando-a à espera de seu namorado que nunca chegou. Mais na frente em suas confissões, Williams revela ter mudado o título da peça para *The Poker Night*⁴ no outono de 1947.

Com base nas observações acima, é notório perceber que os dilemas pessoais de Blanche tomariam conta da peça teatral, já que o título inicial revelava uma Blanche romântica, emocionalmente dependente de companhia enquanto o segundo enfatizava a noite fatídica de pôquer na casa de Stella onde Stanley mostra seu lado violento, contrapondo a personalidade de Blanche, doce, meiga e afetada.

Em uma das 855 apresentações da peça na Broadway, o importante dramaturgo e contemporâneo de Williams, Arthur Miller, esteve presente e pôde tecer

³ Assento de Blanche na Lua.

⁴ A noite do Pôquer.

uma nota introdutória inclusa na versão impressa da peça (2004). Dentre as observações feitas ao espetáculo, Miller estima a competência do teatro de Williams:

Em poucos minutos percebi que a peça (*Streetcar*) e a produção escancararam portas para outro mundo teatral. Não devido a qualquer inovação na estrutura da peça, com sua linha narrativa tangível e realista, mas porque o texto em si provocava e inspirava qualquer um⁵ (Miller, 2004, p. x).

Miller (2004) fornece à fortuna crítica um encômio à força narrativa do teatro de Tennessee Williams. Um teatro marcado por uma progressão social e cultural devido à Segunda Guerra Mundial e um retrato teatral de como o indivíduo norte-americano se impactou em termos psicológicos, sociais e culturais.

Segundo Louise Blackwell (1970) em seu texto *Tennessee Williams and the predicament of Women*, a representação desse indivíduo norte-americano geralmente tendia para o lado feminino, ou seja, Tennessee Williams preferia ter mulheres como protagonistas de suas peças.

Blackwell (1970) ainda aponta que, embora o dramaturgo tenha recebido críticas por ter estereotipado suas personagens nas dicotomias: moral e imoral — típicas do Sul com seus dialetos — se analisadas sob um ponto de vista minucioso, é possível descobrir que os dilemas de suas personagens são na verdade os velhos e universais problemas do coração humano e sua busca por realidade e sentido da vida. Para Blackwell:

Williams aborda a cultura ocidental através da dramatização de sua crença que homens e mulheres encontram realidade e sentido na vida através de relações sexuais satisfatórias. O drama origina-se do reconhecimento que personagens têm de certas necessidades em seus âmagos resultando em exigências por um parceiro adequado. Frustração é um indício aparente para os dilemas de suas personagens femininas, porém Williams é cuidadoso em distinguir as razões implícitas para suas atitudes⁶ (Blackwell, 1970, p. 9).

Percebemos acima um estilo bastante particular de Tennessee Williams em engendrar personagens femininas motivadas em suas próprias questões, dando às

⁵ It took Only a few minutes to realize that the play and production had thrown open doors to another theater world. This was not due to any invention in the play's structure, with its tangible, realistic story-telling line. Rather, it was the writing itself that left one excited and elevated.

⁶ Williams is making a commentary on Western culture by dramatizing his belief that men and women find reality and meaning in life through satisfactory sexual relationships. His drama derives from the characters' recognition of certain needs within themselves and their consequent demands for the "right" mate. Frustration is the surface evidence of the predicament of his female characters, but Williams is careful to distinguish the underlying reasons for their behavior.

personagens de suas peças um tipo especial de vivacidade, uma voz própria, uma verossimilhança ou realidade fabricada em que o leitor/espectador de suas peças possam ser tocados pelo que leem, já que suas questões são alicerçadas na sociedade de então. Essa ideia de verossimilhança nos leva a Aristóteles e sua arte poética, um texto indispensável para a compreensão do que hoje conhecemos sobre teatro trágico, e que podem ser aplicados para uma melhor compreensão do universo da peça de Tennessee Williams.

Aristóteles (2008), ao discutir sobre a arte poética, não considera o espetáculo, mesmo dotado de apelo emocional, o momento mais poético da arte dramática, pois, para ele, “o efeito da tragédia subsiste mesmo sem os concursos e os actores” (p. 51). Esse pressuposto aristotélico tende a reforçar a reverência de Arthur Miller a Williams mencionada anteriormente, pois apesar de Miller estar sentado assistindo ao espetáculo, é o texto que se destaca, ou seja, o texto possui uma força dramática que afeta qualquer leitor/espectador, isto é, *Streetcar* é uma peça trágica em sua medula textual se considerarmos os pressupostos de Aristóteles.

Além de discutir as características do texto dramático, Aristóteles (2008) lega aos estudos literários uma valiosa glosa quanta à mimesis, ou seja, a ideia de imitação ou simulação/representação. Para o autor, o que torna um enredo trágico é o fato de ele imitar as ações da vida e ações dos homens, e não o homem em si. Esse conceito está situado na natureza do fazer poético do poeta. É importante ressaltar que o termo poeta em Aristóteles é sinônimo daquele que imita através da narração, logo, poetas para Aristóteles são os dramaturgos de sua época e esse conceito se estende também aos da contemporaneidade.

Percebemos então que uma tragédia nos moldes aristotélicos impacta o leitor diretamente por possuir uma carga de realidade muito aparente. Tais pontos mencionados do texto aludem à peça de Williams, uma vez que ela apresenta uma história que marcou o teatro americano.

Avançando na leitura de Aristóteles (2008), chama-nos atenção o papel que o poeta, hoje dramaturgo, desempenha no desenrolar da narração. O mestre ateniense declara que:

Uma vez que quem imita representa os homens em acção, é forçoso que estes sejam bons ou maus (os caracteres quase sempre se distribuem por estas categorias, isto é, todos distinguem os caracteres pelo vício e pela virtude) e melhores do que nós ou piores ou tal e qual somos, como fazem os pintores (Aristóteles, 2008, p. 39).

Vê-se que a representação do homem na tragédia precisa ter certa conexão na realidade para que o público (não) estranhe os acontecimentos apresentados e que consiga estabelecer relações com o contexto receptor. Podemos perceber a partir do exposto acima que quando uma peça apresenta personagens cujas histórias causam certo impacto no leitor/espectador, quando adaptada ao cinema, o filme precisaria de certa forma preservar essas características que aproximam os personagens do público. Por isso, anos mais tarde quando a peça estava prestes a ser lançada nos cinemas estadunidenses, Williams precisou salvar seu texto adaptado ao cinema da censura. Para tal, o autor enviou em 29 outubro de 1950 uma carta ao censor Joseph Green aludindo aos postulados de Aristóteles como argumento para justificar o caráter moral de Blanche na controversa cena de estupro.

Ao argumentar a importância da peça, Williams diz que:

O estupro de Blanche por Stanley é uma verdade indispensável e essencial da peça, no qual a peça sem isso perderia o sentido, este que é a violação da frágil, sensível e delicada pelas forças brutas e selvagens da sociedade moderna. É um apelo poético à compreensão. Não me equivoquei ao fazer de Blanche uma pessoa completamente “má” tampouco de Stanley uma totalmente “má”. Mas aos que se esforçaram racionalmente para entender a peça, é evidente que Blanche não é uma “dipsomaniaca” nem uma “ninfomaniaca”, mas uma pessoa com solidão profunda, falha e um anseio sobretudo espiritual por afeto e proteção⁷ (Williams, 1950, não paginado).

O texto de Williams tem sua própria poética de tragédia, uma vez que dá autonomia à personagem de dizer o que bem entende. Nesse sentido, Williams mostra-se um aprendiz de Aristóteles e segue o conselho do filósofo quando esse orienta que “o poeta, em si, deve dizer o menos possível, pois não é através disso que faz a imitação” (Aristóteles, 2008, p. 94). Blanche é bem anterior ao que se apresenta na peça. Desde os primeiros rascunhos do enredo, a personagem tem uma natureza e presença para além das páginas. Ela veio da imaginação de Williams e habita o imaginário de todos que a conhecem – “Blanche está vindo ficar conosco” (Williams, 1975 p. 112) disse Irene Selznick a Williams ao aceitar produzir a peça na Broadway.

⁷ 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 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 "nymphomaniac" but a person of intense loneliness, fallibility and a longing which is mostly spiritual for warmth and protection.

Assim, o fato de Williams conceber toda a peça a partir de uma cena inicial faz com que o dramaturgo corrobore Aristóteles (2008, p. 73) quando recomenda que “o poeta deve esboçar em geral os enredos, quer os tradicionais quer os que ele próprio inventa, e só depois então introduzir episódios e desenvolver”. Quer dizer, da imaginação de Williams temos Blanche, primeiramente, depois temos a peça em si que por sua vez traz ricas rubricas que contextualizam importantes elementos da peça, como o cenário que é descrito com palavras que destacam as cores e o estado da casa de Stanley em cenas marcantes, como a cena de abertura: “As casas, em sua maioria, são estruturas brancas, desbotadas e cinzentas, com escadas externas a desmoronar e com galerias e cumeeiras singularmente ornamentadas (Williams, 1980, p. 27) e a cena 3:

A cozinha sugere aquele tipo de pálida claridade da noite, com as cores simples do espectro da infância. Sobre o linóleo amarelo da mesa da cozinha está pendurada uma lâmpada elétrica, com uma forte sombra de vidro verde. Os que estão jogando pôquer — Stanley, Steve, Mitch e Pablo — usam camisas coloridas, de azul berrante, púrpura, xadrez vermelho e branco, verde-claro (Williams, 1980, p. 27).

Outras rubricas se encarregam de destacar o humor, os sentimentos e as emoções de Blanche durante a peça. Na cena 5, por exemplo, lê-se: “de repente ela [Blanche] sofre um acesso de riso’ ao escrever anedotas para Shep Huntleigh. Na cena 8, lê-se: “as três pessoas estão terminando uma desanimada ceia de aniversário. Stanley parece mal-humorado. Stella está embaraçada e triste. Blanche tem um sorriso apertado e artificial em sua face cansada” (Williams, 1980, p. 173). Por fim, na cena final, a rubrica se encarrega de dar o tom final da história ao descrever a atmosfera do ambiente:

A atmosfera da cozinha agora é a mesma atmosfera desordenada e sombria da desastrosa noite de pôquer. O prédio está emoldurado pelo céu de turquesa. Stella está chorando enquanto arruma os vestidos floridos no baú aberto (Williams, 1980, p. 211).

Percebe-se, a partir dessas considerações que as rubricas que atravessam todas as 11 cenas de *Streetcar* sustentam e compõem a peça de modo a rerepresentar tanto para quem lê quanto para quem assiste ao espetáculo “uma história, uma trama, um enredo” (Pallottini, 2015, p. 22).

Outro conceito que nos interessa na poética de Aristóteles é a

verossimilhança. Para ele, verossimilhança tem a ver com um nível crível dos fatos e das situações expostas na tragédia. Esses detalhes precisam fazer sentido para que não caiam no campo do excesso ou na carência de sentido a tal ponto que se algo for retirado do enredo, fará falta e desestruturará a tragédia. Em outras palavras, a progressão dos acontecimentos na tragédia (de infelicidade para felicidade ou vice-versa) precisa acontecer de maneira natural. Nesse sentido, o poeta, ao compor sua peça, não precisa se preocupar com o fato de sua peça ter só um personagem, por exemplo, já que um personagem não implica unidade de enredo. Para o filósofo, uma única personagem pode “concentrar uma infinidade de acontecimentos, alguns dos quais não se podem reduzir a uma unidade” (Aristóteles, 2008, p. 52).

Em outras palavras, para Aristóteles, cabe ao poeta saber lidar com o sentido que a peça exige, uma vez que sendo uma peça de um ou mais personagens, ela precisará apresentar a progressão lógica de acontecimentos que Aristóteles propõe, e o poeta, no final das contas, tem por função não narrar fatos acontecidos, mas aquilo que poderia acontecer (Aristóteles, 2008, p. 54).

Se considerarmos as formulações de Aristóteles quanto à verossimilhança na apresentação das personagens na tragédia, Blanche poderia ser vista como uma personagem-mulher verossímil tal qual Aristóteles apontou, pois segundo seu próprio criador em *Memoirs* (1983), ao citar um trecho da própria obra para ilustrar seu flerte de verão por um jovem em Provincetown no ano de 1940, ele diz:

Sentei-me ao lado do garoto loiro no balanço da varanda da frente. O crepúsculo obscurece minha íris opaca do olho esquerdo, e acho que não levou mais que dez minutos para convencê-lo, apesar de seus protestos de ser “hétero”, de que sua vida não estaria completa até que ele passasse uma noite comigo. (Há uma fala em *Streetcar* (filme) que pertence a Blanche. Mitch disse a ela que achava que ela era “reta”⁸, e ela respondeu: “O que é reto? Uma linha pode ser reta, ou uma rua, mas o coração humano, oh, não, é curvo como uma estrada que atravessa montanhas!”)⁹ (Williams, 1983, p. 53).

⁸ NT: O termo inglês usado em *Streetcar* é a palavra *straight* que segundo o dicionário *Merriam Webster* na condição de substantivo pode assumir variados significados, incluindo: (1) livre de dobras, curvas, ângulos ou irregularidades; (2) sincero e franco – que vem de uma fonte confiável; (3) que exhibe honestidade e justiça; (4) que não apresenta nenhum desvio do que é estabelecido ou aceito como usual, normal ou adequado: CONVENCIONAL e finalmente (5) heterossexual.

⁹ I have seated myself beside the blond kid on the front porch swing. The dusk obscures my opaque iris of the left eye, and I don't think it took me more than ten minutes to convince him, despite his protestations of being “straight,” that his life would not be complete until he'd passed an evening in my embrace. (There's a line in *Streetcar* which belongs to Blanche. Mitch has told her he'd thought that she was “straight,” and she has replied, “What is straight? A line can be straight, or a street, but the human heart, oh, no, it's curved like a road through mountains!”)

Percebemos, portanto, que o dramaturgo engenhosamente justifica as questões individuais de Blanche da adaptação de 1951, que socialmente pareciam inaceitáveis, e a deixa falar sobre suas próprias atitudes de maneira crível no filme. Isto é, num momento de lucidez da personagem, ela se defende do julgamento moralista que era forte demais para sua época. Blanche por ter tido um passado duvidoso, cheio de relacionamentos proibidos, é considerada píflia por Mitch, mas a sua reação em defesa dos seus sentimentos e desejos respeita em certa medida o princípio de verossimilhança destacado anteriormente, pois Blanche no contexto da peça representa uma mulher de seu tempo e, por conseguinte, é verossímil o que uma personagem teatral como Blanche fala na peça e conseqüentemente na adaptação de Kazan (1951).

Diante da apresentação desse conflito entre questões individuais e limitações sociais, pode-se supor que Williams usa Blanche para transmitir suas próprias questões, assim, mimetizando ações humanas dentro de sua própria peça. Logo, no universo da peça, Blanche emula desejos, vontades e ânsias que eram inconcebíveis para uma mulher de sua estirpe – sulista e moralista.

Essa vitalidade e autonomia de Blanche de ter sua própria força na obra de Williams poderia ser associada a uma técnica particular de construção da peça chamada de metateatralidade, que em termos etimológicos, é algo que vai além, extrapola e transcende alguma coisa, segundo aponta o Dicionário Online de Português. Isso sugere um teatro que não se limita a si, mas que reflete acerca de seu próprio texto. Por vezes entendido como simplesmente “uma peça dentro da peça”, Lionel Abel (1963), que foi um dos primeiros a discutir o conceito, discute o termo para além desse entendimento. De acordo com João Alfredo Dal Bello, metateatro para Abel é um conceito que:

Extrapola o recurso simplesmente técnico de teatro-no-teatro. Com o termo metateatro ele designa toda uma gama de obras para o palco, algumas das quais não apresentam uma peça dentro-de-outra-peça nem sequer como recurso técnico. Para ele, peças assim designadas têm uma característica comum: são todas obras teatrais sobre a vida considerada como já teatralizada. Temos, então, construções dramáticas a que se unem dois elementos: o fato já pensado e registrado e o reconhecimento do dramaturgo de que foi sua imaginação que controlou o acontecimento, desde o início até o fim, na estruturação da obra teatral (Bello, 2000, p. 96).

Assim, Abel nos auxilia para compreender a dimensão da criação da personagem Blanche, uma vez que ela se apresentou a Williams antes mesmo de

qualquer outro arco dentro da peça. A concepção de *Streetcar* nasce com Blanche e como veremos adiante, Blanche sai da peça e vai para as telas, não ficando presa à estrutura do drama de Williams.

Lionel Abel (1963), ao tratar da metateatralidade nas obras de Shakespeare entende que:

Apenas algumas peças nos dizem de imediato que os acontecimentos e personagens nelas são invenções do dramaturgo e que, na medida em que foram descobertas — onde há invenção, também deve haver descoberta — foram descobertos pela imaginação do dramaturgo, e não por sua observação de mundo. Tais peças contêm verdade, não porque nos convencem de ocorrências reais ou de pessoas existentes, mas porque mostram a realidade da imaginação dramática, exemplificada pelo dramaturgo e por seus personagens¹⁰ (Abel, 1963, p. 59).

Se associarmos esses princípios à peça *Streetcar*, podemos elencar alguns fatores que se alinham a essa perspectiva. São eles: a liberdade da personagem em evadir os limites de seu próprio texto, quebrando assim qualquer linearidade teatral, e a extrapolação das fronteiras do imaginário do leitor/espectador, fazendo com que seu público seja enlaçado por seu encanto mesmo que cinquenta por cento desse encanto seja ilusão, como sugere a própria Blanche.

Esses pontos juntamente com o contexto social da época, a estrutura da peça e seus temas são elementos importantes para entendermos o processo de construção de Blanche Dubois na peça que, por meio de suas ações e pensamentos, consolida em sua representação uma carga dramática poderosa e autodestrutiva.

O contexto social que antecede e situa *Streetcar* naquele momento de produção é simbólico para compreendermos o porquê de Williams ter escrito personagens tão atormentados na peça. Adler (1990) destaca que Chester Eisinger (1969), ao fazer um panorama desse contexto, aponta em seu livro *The 1940's: Profile of a Nation in Crisis* que um embrutecimento se reflete na literatura e arte dos anos 1940 nos EUA. O autor descreve a década marcada pela Segunda Guerra Mundial como “aquela do medo, horror, incerteza e violência, misturados com tristes satisfações e alívio com a vitória. Logo, temas como “alienação de si e do social”, bem

¹⁰ Only certain plays tell us at once that the happenings and characters in them are of the playwright's invention, and that insofar as they were discovered — where there is invention, there also has to be discovery — they were found by the playwright's imagining rather than by his observing the world. Such plays have truth in them, not because they convince us of real occurrences or existing persons, but because they show the reality of the dramatic imagination instanced by the playwrights and also by that of his characters.

como “a busca por uma identidade” tomaram de conta dos norte-americanos da época. Eisinger conclui que todas essas tensões políticas da guerra incutiram nos indivíduos um sentimento de deslocamento profundo que os levaram a procurar pertencimento e conexão de alguma forma, assim fazendo esses indivíduos se apegarem ao passado para experimentar certa “estabilidade” (*apud* Adler, 1990, p. 1).

Para exemplificar a discussão apresentada por Eisinger, podemos pensar na cena introdutória da peça (1980) em que Blanche Dubois, logo após chegar acompanhada por Eunice (amiga de Stella) ao duplex da irmã, toma uma dose de uísque que encontra no recinto e profere: “Preciso controlar-me!” (Williams, 1980, p. 36). Essa fala da personagem reforça sua necessidade de controlar seus nervos, e balancear seu estado emocional e mental diante da nova realidade — uma vida no subúrbio de Nova Orleans. Para isso, a personagem procura estabilidade no álcool e em suas fantasias particulares, como é revelado ao decorrer da trama.

Outros temas importantes utilizados em *Streetcar* como fantasias, delírios e sonhos se apresentam como escapismo inevitável também em outras peças de Williams (Adler, 1990) da época. Segundo o professor Adler, a peça de um ato *Portrait of a Madonna*, escrita no começo dos anos 1940 e depois revisada em 1955, se mostra como um estudo preliminar para o que ano mais tarde seria *Streetcar*. Na obra em questão, Adler (1990, p. 4) condensa a peça como a história de uma solteirona neurótica e sexualmente frustrada cuja criação em instituições religiosas a deixou totalmente despreparada para a vida e suscetível a loucas ilusões. Adler também comenta que a peça *The Lady of Larkspur Lotion* (1941) também apresenta a dicotomia realidade contra ilusão presente em *Streetcar*.

O Escritor (...) implora que seus “sonhos, fantasias e devaneios” não sejam destruídos e tachados como “mentiras” pela Sra. Wire, que é como Stanley Kowalski rotulará as fantasias de Blanche, e depois, até as próprias acusações dela contra ele em *Streetcar*¹¹ (Adler, 1990, p. 4).

Setenta e seis anos depois da estreia de *Streetcar* nos palcos, ainda temos robustos estudos sobre o universo dramático de Tennessee Williams e sua tríade de personagens. Parte desse interesse pela peça nasce da famosa adaptação homônima para o cinema em 1951, que teve como estrelas, Marlon Brandon (revivendo o

¹¹ The Writer (...) pleads that his own "dreams and fictions and fancies" not be destroyed and labeled "a lie" by Mrs. Wire, which is how Stanley Kowalski will label Blanche's fantasies and, later, even her truthful accusations against him in *Streetcar*.

personagem do teatro nas telas), Vivien Leigh (como Blanche, substituindo Jessica Tandy que interpretou Blanche no teatro) e Kim Hunter (como Stella Kowalski), bem como a recepção crítica por seus contemporâneos, como o já mencionado dramaturgo norte-americano, Arthur Miller. Não foi por acaso que Miller (2004) falou que a peça de Williams “escancarou portas para outro mundo teatral”. Miller, segundo Adler (1990), quis dizer que Williams quebrou uma tradição de teatro cimentado num drama realista condicionado exclusivamente pela linguagem falada, a saber: peças de O’Neill, Sherwood, Odets e Spellman. Quanto a isso, Adler afirma que:

Este novo tipo de peça não apenas admitiria, mas também insistiria que a linguagem dramática envolve mais do que palavras; reconheceria os símbolos do palco e as imagens cênicas que dialogam com o público tão poderosos quanto o que é proferido da boca dos personagens¹² (Adler, 1980, p.8).

Com tal argumento, sugere-se que Williams influenciou o próprio Miller na produção de *Death of a Salesman* (1949), pois o dramaturgo convidou Kazan, o diretor da peça e Jo Mielziner, profissional responsável pela iluminação e cenografia da peça no teatro para produzir sua peça na época. É na produção de *Streetcar* que Miller e tantos outros vão notar a confluência de elementos cênicos — cenário, iluminação e som — que vão descortinar o poder dramático da obra de Williams, poder este que é pautado numa tendência dualística que atravessa todo o texto de *Streetcar*.

Tal dualidade aparece na rubrica ou didascálica inicial do texto: “edifício de esquina de dois andares” (Williams, 1980, p. 27) ou “dois aposentos, não muito bem definidos” (Williams, 1980, p. 33) e insere na mente do leitor, bem como na da plateia, um cenário caótico de divisões de dois mundos, duas culturas, duas realidades: passado (sul do século XIX) e presente (sul, XX), duas classes, ou pelo menos o que restou dela (*Belle Rêve* – aristocracia e Nova Orleans – classe trabalhadora), duas mulheres (Stella, e Blanche) e finalmente, as duas realidades de Blanche (ilusão e realidade), que conduzirá à discussão central dessa dissertação: a autodestruição de Blanche.

¹² This new type of play would not only admit but insist that the language of drama involves more than just words; it would acknowledge the stage symbols and the scenic images that speak to the audience as powerfully as what issues from the mouths of the characters.

Williams usa a linguagem convencional (falada e escrita) para ir além dela mesma e legar ao teatro uma preocupação com o não-dito explicitamente. Assim, sua rubrica desempenha alto poder metalinguístico e decisivo para traduzir o que ele espera ser mostrado em cena.

Figura 1: Cena do jogo de Pôquer



Fonte: Eliot Elisofon / The LIFE Picture Collection, 1947

Na figura acima numa representação da peça em 1947, podemos notar a representação do teatro dicotômico de Williams, em elementos cênicos como cortinas, a mesa de pôquer e uma forte luz sobre Blanche (Jessica Tandy) e Stella (Kim Hunter) que destacam os rostos dos atores na sua montagem original na Broadway. Podemos ver ainda a divisão não bem delimitada entre os homens, Stanley (Marlon Brandon), Mitch (Karl Malden) e amigos ao fundo e a posição das mulheres em destaque.

Outra situação representativa que realça esse contraste em cena é *A Noite Do Pôquer*, ou cena 3. Trata-se de uma das cenas mais marcantes da peça, uma vez que vai delinear o arco do flerte entre Blanche e Mitch, e a tensão conjugal de Stanley e Stella. Na cena, os homens conversam, bebem e jogam. O som do rádio passa a incomodar Stanley e os ânimos se afloram. Então, no auge de sua brutalidade, Stanley joga o rádio janela afora dando um fim ao flerte de Mitch e Blanche.

Essa situação de violência mostra mais uma vez um contraste entre os personagens e aqui especificamente sugere uma dualidade de gênero na cena. Se observarmos os espaços (figura 1), as mulheres encontram-se no quarto numa penteadeira no que parece ser pós banho e estão trocando de roupa, enquanto os homens estão à mesa de pôquer numa atividade social. Stanley, o anfitrião da partida

de pôquer, sente que Blanche interfere na suposta união masculina entre os homens da mesa, especialmente entre ele e Mitch, pois Mitch no momento do jogo só se interessa por conversar com Blanche. Tal fato enfurece Stanley:

STEVE – Você pediu?
 PABLO – E eu não pedi?
 MITCH – Eu não estava ouvindo.
 PABLO – Que estava fazendo então?
 STANLEY – Olhando pelas cortinas. (Salta e se move bruscamente fechando as cortinas com um gesto violento) Agora dê as cartas de novo e vamos jogar ou acabar de uma vez (Williams, 1980, p. 90).

Como podemos observar, embora haja uma ideia de comunhão entre os homens na mesa de jogo, Stanley se sobressai como sujeito dominante que busca controlar os eventos ao fechar as cortinas e impedir Mitch de olhar para direção de Blanche.

Quanto à estrutura da peça, a trama se desenrola em 11 cenas em torno de personagens, que na visão de Hirsch, seriam os três “personagens mais extravagantes de Williams” (Hirsch, 1979), Blanche Dubois e Stanley Kowalski e, em segundo plano, Stella Kowalski que é irmã de Blanche.

Adler (1990) aponta em termos de encenação que a peça se adaptou facilmente aos moldes da época que era predominantemente em 3 atos, e que essa reestruturação em *Streetcar* pode ser notada em reviravoltas marcadas depois da cena 4, 5 e 6, assim marcando atos simbólicos na sua estrutura. Simbolicamente, podemos dizer que esses reveses também representam a passagem das estações de ano: final da primavera (cenas 1 a 4), verão (cena 5) e outono (cena 6 em diante). A rubrica da cena 1 acentua o mistério e a melancolia da tragédia de Williams. Nela, o autor enfatiza a arquitetura do cenário bucólico situado em Nova Orleans banhado pelo crepúsculo da *l'heure blue*¹³ da rua Campos Elísios (Elysian Fields).

Apesar de estruturalmente as rubricas serem consideradas secundárias no universo teatral, em Williams esse recurso ganha destaque ao apresentar um tom profético do destino da personagem central — Blanche. Isso se manifesta na peça também por meio dos diálogos e figurino que ao serem descritos por palavras como “desbotadas e cinzentas”; “escadas externas a desmoronar”; “sombras de uma noite”; e “atmosfera de decadência” intensificam o clima de opacidade das cores (a saber:

¹³ A Hora Azul, momento antes do sol nascer e depois que se põe.

Blanche usa roupas brancas em boa parte da peça), solidão da personagem que está prestes a colapsar, fragilidade, deslocamento, tensão psicológica e iminente autodestruição no cenário decadente que a rubrica apresenta.

No que diz respeito à transição das estações, ainda na rubrica, Williams reforça esse conceito ao apresentar Blanche, descrevendo sua indumentária que consiste em pérolas, chapéu e vestido com um corpete branco como se ela estivesse pronta para um chá da tarde em pleno verão, ou seja, o dramaturgo, além de sugerir que a cena 1 ocorre na primavera, ainda reforça a hipótese de que Blanche, ao se apresentar demasiadamente elegante, traz consigo reminiscências da sua vida passada: uma mulher símbolo de uma sociedade aristocrata, e que é catalizadora de conflitos no presente que desencadeará sua ruína. Ao analisar essa questão, Adler afirma que: “essa progressão sazonal parte então do final da primavera ao começo do outono, da promessa de regeneração e renovação para (potencialmente) uma proveitosa colheita seguida de ineludível decadência¹⁴” (Adler, 1990, p. 24). Com isso, observamos Blanche socialmente deslocada com relação a todos em volta, e sem disposição a se encaixar no que Stella, Stanley e a cidade de Nova Orleans podem oferecer.

Em síntese, podemos afirmar que as onze cenas de *Streetcar* vão delinear e engendrar como uma família (Stanley e Stella) e seus amigos vão se comportar depois da chegada de Blanche ao convívio familiar, uma vez que Blanche se apresenta na peça com uma função de trazer caos e instabilidade para a irmã e o cunhado. Nesse sentido, na cena 1, por exemplo, a dinâmica patriarcal é estabelecida nas primeiras linhas proferidas por Stanley à Stella:

STANLEY – Eh! Stella! Stella! (Stella aparece no patamar; é uma jovem amável, tem cerca de vinte e cinco anos e uma formação obviamente muito diferente da de seu marido).
 STELLA (ternamente) – Não grite comigo desse jeito. Alô, Mitch.
 STANLEY – Apanhe!
 STELLA – Que é?
 STANLEY – Carne! (Williams, 1980, p. 28).

No trecho acima, o leitor é apresentado a Stanley na sua forma essencialmente máscula, dominante e chefe do lar, cujas bestialidades e instinto animais afluem nessa pequena introdução da cena 1, ao trazer da rua, da sua

¹⁴ The seasonal movement is thus from the late spring to early fall, from promise of regeneration and renewal to (potentially) fruitful harvest, followed by certain decline.

selva, da sua esfera pública um pedaço de carne (caça), sua caça à esposa resignada à vida domiciliar, ou esfera privada. Stella, por sua vez, se mostra uma mulher bastante adaptada à dinâmica familiar com Stanley, já que mesmo após a chegada da irmã com seu plano de salvá-las da vida “selvagem” que levam em Nova Orleans, se mostra determinada em enxergar o lado bom de Stanley, pois ela o ama. Para Stella, Stanley é um homem que tem futuro e que sua brutalidade é um fator que a atrai, logo, ela acredita que a natureza selvagem do marido é um fator importante na intimidade de seu casamento. Portanto, o plano de Blanche querer se salvar e salvar a irmã de Stanley questiona a autoridade de Stanley de provedor da casa e com isso os papéis domiciliares são questionados, pois, como sabemos, Blanche transgride o que na época se entendia como senso comum – uma mulher recada e virtuosa. Logo, concluímos que Blanche jamais pegaria um pedaço de carne, na verdade ela iria atrás de sua própria comida. Nesse sentido, Blanche também subverte e domina a dinâmica familiar na casa da irmã, e sua influência sobre Stella causa ira em Stanley que mais tarde se vinga dela revelando seu passado e causando o fim do romance de Mitch e Blanche. Depois disso, a estupra e finalmente se livra da figura que ousou questionar seu domínio patriarcal ao mandá-la para uma clínica no epílogo de *Streetcar*.

A tragicidade da personagem principal de Williams inicialmente se manifesta no seu comportamento afetado em relação a Eunice, supostamente por Eunice se apresentar como sua antagonista em termos social e cultural. Para marcar esse antagonismo, Williams enfatiza essa insatisfação com Eunice na rubrica “querendo livrar-se dela” (Williams, 1980, p. 34) quando Eunice a leva à casa da irmã.

Outro fato que chama atenção é o deslocamento de Blanche em relação à nova realidade. A personagem se recusa a aceitar a casa simples onde a irmã mora e conseqüentemente reluta em se conformar com a nova posição social que ocupa. Assim, uma das primeiras evidências na peça de que Blanche foge da realidade é encontrada, mais uma vez, na rubrica logo após Stella encontrá-la pela primeira vez: “começa a falar com vivacidade febril, como se temesse que qualquer uma delas parasse para pensar” (Williams, 1980, p. 36). Desde o princípio, Blanche se mostra indisposta em estar na casa da irmã por não suportar a ideia de Stella viver “em tais condições” que apenas “Edgar Allan Poe poderia fazer jus à tamanho ambiente”. Nessa mesma cena, Blanche confessa a história de como lutou sozinha em Laurel para salvar os negócios da família: uma fazenda conhecida como *Belle Rêve* e que era baseada em *plantation*. No fim, Blanche revela que apesar das lutas,

eventualmente perdeu tudo por não saber lidar com as mortes que assolavam a família.

A aversão de Blanche pela casa da irmã nasce da construção idealizada do sul norte-americano no qual Williams foi criado. Douro no chamado *Southern Gothic*¹⁵, Williams exhibe uma visão idealizada dessa região. Segundo Forster Hirsch (1979) em seu livro *A Portrait of the Artist: The plays of Tennessee Williams*, Williams:

Assim como outros autores do Southern Gothic, Williams é obcecado por forasteiros sociais, a personagem que é desequilibrada de maneira inusitada e extravagante [...] Williams se compenetra numa visão romantizada do passado – o Velho Sul. Em muitas de suas peças (destaque para *Streetcar* e *The Glass Menagerie*) as personagens apegam-se a uma noção idealizada de uma sociedade de escravocrata. A imagem de uma sociedade elegante e cercada de refinados cavalheiros cortejando tímidas moças em crinolina, enquanto criados devotos à família circulam discretamente no fundo constitui às personagens de Williams uma representação de perfeita ordem social¹⁶ (Hirsch, 1979, p. 15).

Por meio dessa fala de Hirsch, podemos compreender o que motiva Blanche a repudiar as condições sociais que a irmã vive, pois a personagem ainda mantém sua tradição sulista burguesa. Hirsch (1979, p. 16) ainda destaca que o colapso desse ideal rural (sul) bem como a separação das personagens de suas posições privilegiadas, serve como parâmetro de suas desgraças e expulsão do Éden segundo o imaginário sulista. Portanto, nesse entendimento, Blanche está em desgraça desde o momento que sai de Laurel e suas ilusões sobre sua vida pregressa e ulterior são ressentimentos e inquietações de uma mulher refinada que não se contenta com a simplicidade. Para ela, Stella por ter tido a mesma criação aristocrata que ela não poderia dar conta de uma casa de dois aposentos sem uma criada. Isso revela um apreço ao que antes foi parte da vida da personagem em Laurel.

Além das rubricas, outros elementos utilizados em cena são importantes

¹⁵ De acordo com Thomas Ærvold Bjerre (2017), *Southern Gothic* é um modo ou gênero predominante na literatura desde o início do século XIX até hoje. As características do Southern Gothic incluem a presença de pensamentos, desejos e impulsos irracionais, horríveis e transgressores; personagens grotescos; humor ácido e um sentimento geral de alienação cheio de angústia. Embora relacionado à tradição gótica inglesa e americana, o gótico do sul está enraizado de forma única nas tensões e aberrações do sul.

¹⁶ Like other writers of Southern Gothic, Williams is obsessed with the social outsider, the character who is unbalanced in extravagant and colorful ways [...] Williams is absorbed by a romantic vision of the past - the Old South. In many of the plays (and most prominently in *A Streetcar Named Desire* and *The Glass Menagerie*, the characters cling to an idealized notion of plantation society. The picture of an elegant, enclosed society of fine gentleman courting tremulous ladies in crinoline, while devoted family servants move discreetly in the background, comprises for many of Williams's characters an image of perfect social order.

para caracterizar questões temáticas da peça. É o caso da cena de abertura, que temos o *blue piano* que é ouvido tanto na chegada de Blanche à Nova Orleans, representando o ritmo frenético da cidade quanto também quando ela conta à irmã sobre as vicissitudes em Laurel, fazendo com que o som simbolize o paradoxo que é a personagem na peça. Em outras palavras, ao mesmo tempo que a música melódica do piano representa sua solidão e deslocamento, é também um símbolo da tragédia que foi, é e será a vida da personagem, como discutiremos adiante no capítulo 4.

Os contrastes entre os personagens na peça também têm relação com suas origens sociais e culturais. Stanley se apresenta como um sujeito desconfiado diante de várias situações. Isso pode ser observado quando Stanley mexe na mala de Blanche e ao ver roupas finas e elegantes na mala levanta suspeitas quanto às desculpas de Blanche sobre ter perdido *Belle Rêve*. Tal desconfiança é manifestada quando Stanley diz que “os Kowalskis e os Dubois têm idéias bem diferentes” (Williams, 1980, p. 66). Para Stanley, Blanche vendeu a fazenda e com o dinheiro comprou joias, roupas, bancou viagens e não dividiu com a irmã.

Como podemos ver, Stanley (cena 2), ao perceber as inconsistências na história da perda da propriedade da família da esposa, mostra que é inteligente o suficiente para não ser engado por qualquer história. Nesse exemplo, Stanley como homem da casa sente sua autoridade familiar questionada e instabilizada com a chegada de Blanche. Observamos que a partir de chegada da irmã de Stella, os papéis se invertem na casa. Blanche que até o momento era uma *outsider*, ao reforçar o vínculo com Stella através da história de Belle Rêve — passado que as une — recebe a compreensão e acolhimento da irmã, enquanto Stanley torna-se um forasteiro nessa sororidade entre elas, o que causa uma ruptura na dinâmica familiar preestabelecida e isso incomoda Stanley. Entretanto, para assegurar sua autoridade, Stanley recorre ao Código Napoleônico para afirmar que o que é de Stella legalmente lhe pertence e vice-versa. Logo, ele se sente no direito de entender o que Blanche fez com a fazenda perdida. Enquanto o casal discute, Blanche mais uma vez toma um longo banho a fim de expurgar qualquer vestígio de impureza que tenha ficado na sua pele – sujeiras aqui como símbolo dos traumas de seu passado em Laurel, bem como o pesadelo que era estar convivendo com Stanley em uma casa tão simples.

Nessa mesma cena, Blanche percebe que Stanley não se convence de sua história, pois ele a questiona sobre a veracidade dos fatos contados. Stanley afirma categoricamente que não é do tipo galanteador e muito menos pode ser enganado

facilmente, o que resulta em Blanche tecendo uma leitura contundente a respeito de Stanley. Para ela, Stanley é “um garotinho” como vai se manifestar na fatídica cena 3.

A Noite do Pôquer (cena 3) abre com uma rubrica que referencia Van Gogh e seu quadro *O Café à Noite na Place Lamartine* como um prelúdio à tensão que o jogo de pôquer representará na peça como mencionado anteriormente. A união masculina que é representada na mesa de pôquer é quebrada por Mitch não querer participar da partida, dando espaço para Blanche mais uma vez reforçar sua herança sulista aristocrata e vê-lo como um cavalheiro diferente do grupo de Stanley, portanto, Mitch é um pretendente ideal por ser diferente do cunhado. É importante ressaltar que Blanche parece não dar a mínima importância ao jogo, provavelmente ressentida por não ter sido convidada, chegando a chamar o banheiro que os homens utilizam de “*the little boys’ room*”¹⁷, revelando assim sua apatia com esse mundo masculino estabelecido em regras e códigos e desconfigurando a masculinidade de Stanley e amigos. Para ela, eles são apenas garotinhos ocupando aquele espaço.

Notamos que, ao reprovar o jogo, Blanche não se deixa intimidar pela presença dos homens e muito menos pela autoridade de Stanley que nessa altura da peça já demonstra incômodo com ela. Esse comportamento fundamenta uma das leituras feitas por Comanelea (2020, p. 10) que alega que Blanche é uma representação artística de todas as mulheres, portanto “a recusa de Blanche em ser contida e silenciada por sua comunidade pesa mais sobre ela do que qualquer medo de transgressão de regras estabelecidas de comportamento de gênero”¹⁸. Blanche, portanto, flerta com Mitch e com isso não permite que a partida exclusiva dos homens seja um fator que a impeça de participar. Blanche mais uma vez apresenta sua função antagonista dentro da peça. Ela antagoniza Stanley, o domínio masculino e simbolicamente a música do rádio é uma extensão de sua voz feminina num espaço dominado por sons masculinos. Sua presença é tão impactante que Stanley sentindo-se contrariado joga o rádio janela a fora, numa tentativa de recuperar sua voz e sua posição no jogo e na casa.

Outro traço importante da força de Blanche está na sua capacidade de fazer leituras enviesadas de certos elementos sociais na relação de Stella com

¹⁷ Esse tom é percebido apenas na versão em inglês da peça, pois Blanche se refere ao banheiro como “Little Boys’ Room”. Na tradução de 1980 que usamos, esse tom é perdido.

¹⁸ Blanche’s refusal to be contained and silenced by her community weighs more on her than any fear of transgression of established gendered norms of behavior.

Stanley. Na cena 4, por exemplo, Blanche discute com a irmã por ela banalizar as atitudes violentas de Stanley e seguir com a vida domiciliar, como limpar a casa para ele depois de tudo o que aconteceu na noite anterior. Essa situação apresenta na peça uma clara dicotomia entre as irmãs. Williams cria dois tipos representativos de mulheres da época: uma do lar com seus afazeres (Stella), e a outra subversiva (Blanche) que não aceita imposições sociais, principalmente de um marido que não possui cavalheirismo e certa posição social. Esses dois tipos de mulheres criam um antagonismo dramático entre as duas personagens e, seguindo o princípio da verossimilhança aristotélica, serve como elemento coeso para o fim de Blanche. Sua função subversiva no ambiente familiar é reprovável uma vez que Blanche por questionar o *status quo* de sua época, acaba sendo punida por não ser igual à Stella e não ser como a sociedade esperava que as mulheres fossem. Assim, Blanche se mostra excessiva no teatro de Williams e sua teatralidade ilustra o não-conformismo da personagem que descortina vontades próprias por meios de desajustes sociais e falas que a tornam marcante na peça. Finalmente, a verossimilhança de Blanche se dá na sua reação afetada à realidade que ela insiste em fugir e, portanto, tal fuga serve como justificativa para seu final trágico.

Uma fala de Blanche que nos interessa nesta cena, além do famoso rompante de honestidade sobre a natureza bestial de Stanley, é quando ela escreve no papel “Querido Shep, irmã e eu em situação desesperada” (Williams, 1980, p. 116) antes mesmo de telefonar para Shep Huntleigh para pedir sua ajuda para que ela pudesse começar uma vida nova e levar a irmã. Essa fala nos permite uma análise mais rigorosa da personagem. Nota-se, nesse comportamento, uma meticulosidade de Blanche para conseguir comover as pessoas. A personagem se apresenta absorta em seu próprio mundo à revelia da realidade para alcançar algum objetivo. Blanche arquiteta, ensaia e descortina dentro da própria peça o faz-de-conta que é o mundo teatral, um mundo que através da ficção transmite verdades forjadas. A personagem apresenta aqui um teatro dentro do próprio teatro, andando sobre a linha tênue de realidade e ilusão – público e peça, como se a famosa “quarta parede” fosse rompida. Assim, temos uma Blanche que opera no campo metaficcional, e metateatral. É como se a personagem de Williams conduzisse dentro da própria peça o rumo da narrativa.

O conceito de metateatralidade se torna útil para nossa discussão uma vez que sua origem é percebida nos primórdios teatrais através das tragédias gregas. Segundo Mark Ringer (1998, p. 11), Lionel Abel, ao cunhar o termo em 1963, pensou

nessa ramificação do teatro dramático como “um tipo de antiforma teatral para preencher o vazio depois do colapso da fé humana em um universo ordenado”. À luz desse pressuposto, Blanche se encontra circunscrita no texto de Williams em que tanto seu mundo dentro da peça quanto fora (o contexto que Williams a concebeu) encontram-se em desajuste após a Segunda Guerra. Nem o Sul e nem o próprio país como um todo já não são mais os mesmos, logo, Blanche é um reflexo desse colapso social.

Ao tratar da metateatralidade, Ringer (1998) ainda revela que, na visão de Abel, Hamlet, da peça de Shakespeare é o expoente do que um herói metateatral representa, pois ele abomina seu destino de ser forçado a desempenhar um papel que ele odeia com todas as forças. Assim, se fizermos uma analogia com o personagem Shakespeariano, Blanche abomina sua realidade, recorrendo a ilusões, fantasias e peças dentro da peça para escapar de circunstâncias presentes.

Posto isto, podemos enxergar Blanche como um tipo de Hamlet em termos de metateatralidade, guardadas as devidas proporções contextuais e estruturais da peça, uma vez que, diferente do texto de Shakespeare produzido no contexto renascentista em que se reporta à tragédia dos nobres, o texto teatral de Williams no contexto do século XX mostra a tragédia do homem comum. Entre o ser e o não ser do famoso mote de Hamlet, Blanche se divide entre os dois. Ela não é moral, não é uma mulher comum, mas ela é uma mulher que forja realidades, sacia seus desejos e permeia mundos para além do teatro de Williams. Portanto, citando seu próprio criador, “Blanche é uma imortal criatura do palco” (Williams, 1983, p. 231).

Por Blanche ser uma criatura imortal do palco, Williams apresenta uma personagem inovadora e para além dos limites do próprio teatro. O dramaturgo parece corroborar o pressuposto que “o drama (texto teatral) sempre precisou romper com o teatro para realizar algum progresso, pois este bloqueava ou restringia o potencial daquele” (Costa, 2002, p. 10). Ou seja, Blanche parece romper com seu espaço texto-teatral e caminha na imaginação do público com suas ações e falas marcantes para a posteridade crítica.

Essas asseverações fazem com que Blanche e a peça *Streetcar* além de demonstrarem ecos com as clássicas tragédias gregas, também apresentem uma evolução desse teatro clássico e apresentem outras características próprias dadas pelo dramaturgo sob influência do período de escrita e contexto social de produção da obra teatral. Assim, numa tentativa de ampliar as possibilidades de tragédia em

Streetcar para além dos pressupostos aristotélicos, analisaremos a peça com a perspectiva de uma tragédia individual, ao que Raymond Williams (2002) cunhou de “tragédia privada”.

Tragédia privada, segundo Raymond Williams, em seu livro seminal *Tragédia Moderna* (2002), é uma que:

Começa com o homem nu e desamparado. Toda energia primária centra-se nesse ser isolado que deseja, se alimenta e luta a sós. A sociedade é, na melhor das hipóteses, uma instituição arbitrária para impedir que essa horda de criaturas destruam umas às outras. E, quando essas pessoas isoladas se encontram nos chamados relacionamentos, as suas trocas são, inevitavelmente, formas de luta (Williams, 2002, p. 143).

Essa citação nos faz lembrar imediatamente das disputas entre Blanche e Stanley, de Blanche com Mitch e de Blanche com seu próprio destino. Todos esses personagens se ligam por estarem disputando entre si uma chance de viverem quem são e como são. Blanche quer a bondade das pessoas, mesmo com mentiras, ela quer ter companhia. Stella luta para que Blanche entenda que seu amor por Stanley é mais brutal do que o próprio embrutecimento do marido. Ela também quer a companhia do marido. Stanley, homem de classe trabalhadora e forasteiro em uma América do final dos anos 1940 também quer o reconhecimento de seu papel como marido, também quer uma família com Stella, logo também quer a companhia da esposa. E finalmente Mitch, solteirão que se deixa encantar pelo charme de Blanche. Homem solitário com uma mãe doente também quer o acalento de uma companhia. Ou seja, vemos nessa breve exposição dos ensejos dos personagens em *Streetcar* que todos eles estão experienciando a mesma falta, o mesmo deslocamento individual de viver. E por causa da influência social, como aponta Raymond Williams (2002), eles não destroem uns aos outros. A sociedade impõe condições que os impedem de uma destruição por completo de si. Em *Streetcar*, a sociedade acaba dizendo que Blanche é moralmente inapta de conviver com a suposta retidão de Mitch, Stella e Stanley. A única coisa destruída no final é o corpo e mente de Blanche, pois na peça, o enlace de Stanley com Stella no final da cena 11 sugere uma relação a ser reconstruída enquanto Mitch também segue sua vida.

A personagem nos é apresentada de maneira histórica, porém fragilizada desde a primeira rubrica que a traz ao conhecimento do público/leitor. Quando lemos que Blanche traz consigo uma valise e que seu ar de incredulidade demonstra seu choque com a casa da irmã, nos é revelado aí uma mulher isolada que já veio de uma

jornada de lutas por espaços, de uma batalha por reconhecimento, de que suas atitudes são frutos de um trauma e de um amor que se encerrou de forma trágica. Blanche vem de uma trilha de lutas e ao chegar em Nova Orleans não poderia fugir de mais outra disputa, só que dessa vez final.

Para Raymond Williams (2002) esse tipo de tragédia está para além das frustrações do homem com a sociedade, na verdade essa tragédia privada suscita um desejo de destruição e autodestruição. É por isso, então, que percebemos uma destruição quando Blanche desfaz a dinâmica familiar entre Stella e Stanley. Ora, ao passo que Blanche luta por um espaço que nunca conquistará na casa da irmã, Blanche se autodestrói por procurar através da resistência contra a moral remediar suas dores com álcool e fantasias debilitantes. Além de se autodestruir, Blanche se torna um alvo fácil para o instinto predatório de Stanley. Ele a destrói e usa as atitudes de Blanche contra ela mesma. Portanto, tais observações parecem ser reforçadas quando Raymond Williams (2002) analisa os personagens de Tennessee Williams como:

Seres isolados que desejam, comem e lutam a sós, que lutam febrilmente com as energias primárias de amor e morte. Eles são, da forma mais satisfatória, animais; o resto é um revestimento de humanidade, e é destrutivo. É na sua consciência, em seus ideais, em seus sonhos, em suas próprias ilusões que eles se perdem, tornando-se sonâmbulos patéticos. A condição humana é trágica por causa da inserção do espírito na feroz e em si mesma trágica luta animalesca de sexo e morte (Williams, 2002, p. 159).

À luz desse pressuposto, a condição humana trágica de Blanche é reforçada pela luta animalesca de sexo e morte como o autor discute e que podemos observar na leitura progressiva das nove cenas que antecedem o estupro de Blanche. Essa violência tem como pano de fundo a casa de Stanley, e antes do ato, a rubrica corrobora a visão do Raymond Williams quando diz que ao som do *blue piano*, “vozes inumanas, como numa selva, aumentam de intensidade” (Williams, 1980, p. 207) antes de a violência ser consumada. Ou seja, ao longo de todas as cenas de *Streetcar* vemos lutas selvagens de Blanche com todos que a cercam e uma luta com sua própria mente para refutar os fatos da realidade. Diante disso, concluímos que Blanche se encontra em uma tragédia isolada a partir dos pressupostos de Raymond Williams apresentados.

Seguindo a discussão sobre Blanche, ao tratar das particularidades da construção do personagem no teatro, Décio de Almeida Prado diz que, diferentemente

do romance, “no teatro [...] as personagens constituem praticamente a totalidade da obra: nada existe a não ser através delas” (Prado, 2014, p. 84). Em outras palavras, no caso de Blanche, a personagem desde os primeiros rascunhos da peça dá o tom do enredo e na cena 4, assim como em todas as outras em que Blanche interage com outros personagens, é ela quem vai dar o tom dramático do texto, até mesmo contra Stanley.

Vejamos uma situação ilustrativa. Na cena 5, Blanche entra em cena rindo de si mesma por conseguir inventar tantas anedotas sobre sua vida em Nova Orleans junto da irmã, anedotas essas que escreve em papel para enviar ao amigo Shep Huntleigh. Adiante, com a desenrolar das ações, somos apresentados aos primeiros indícios da vida pregressa de Blanche com mais detalhes. Stanley pergunta a Blanche se ela conhece alguém chamado Shaw, o que faz Blanche desconversar da história sem 39ntrega39-lo, então Stanley aventa que:

Bem, é que esse alguém chamado Shaw tem a impressão de que conheceu você em Laurel. É, mas eu acho que ele deve ter confundido com essa “outra pessoa”, porque esta outra pessoa é alguém que ele encontrou num hotel chamado Flamingo (Williams, 1980, p. 130).

Como consequência, Blanche retorque ao afirmar o seguinte: “Temo que ele tenha me confundido com essa “outra pessoa”. E continua: “O Hotel Flamingo não é o tipo de estabelecimento em que eu me arriscaria a ser vista!” (Williams, 1980, p. 130). Esse excerto nos permite levantar algumas questões sobre a discussão de sexualidade e repressão apresentadas por Michel Foucault, uma vez que a sexualidade, principalmente as aventuras sexuais do passado da personagem também entram no enredo da peça como elementos importantes de compreensão de parte de suas atitudes.

Michel Foucault em seu livro *The History of Sexuality* investiga as questões relacionados ao tema e fala sobre as origens da repressão sexual que remonta ao século XVII como um período em que até mesmo “tratar sexo como sexo se tornou um assunto caro e difícil¹⁹” (Foucault, 1978, p.17).

Para Foucault (1978), houve uma vigilância exagerada para controlar os debates sobre temas que envolviam sexo, chegando a ponto de haver códigos de moralidade para (não) tratar sobre o assunto. O puritanismo se mostrou como

¹⁹ Calling sex by its name thereafter became more difficult and more costly.

ferramenta de silenciamento, proibição e até censura de tais temas. Foucault denuncia que:

Sem dúvida, novas regras de decência filtraram algumas palavras: havia um policiamento de declarações. Um controle também sobre os enunciados: onde e quando não era possível falar sobre tais coisas tornou-se muito mais definido; em que circunstâncias, entre quais agentes e dentro de quais relações sociais. Limites foram, portanto, delimitados, de silenciamento, ou pelo menos de tato e discrição: entre pais e filhos, por exemplo, ou professores e alunos, ou patrões e funcionários²⁰ (Foucault, 1978, p. 17).

Como podemos ver, a repressão ao tema atingiu todas as esferas do convívio doméstico e público/social, criando dificuldades de se falar abertamente sobre essa questão própria da natureza humana.

Se associarmos esse caráter de repressão de sexualidade à Blanche, podemos dizer que a personagem foi vítima em Laurel de tal puritanismo por ser mulher, por viver sua sexualidade à margem de uma sociedade moralista por sua própria conta e motivos, e por violar questões de ética profissional na escola onde lecionava. Blanche então quebra todas as condutas possíveis em Laurel ao sair com vários homens e manter relações sexuais com eles e por demonstrar um interesse em garotos menores, como alunos e o jovem entregador de jornais no final da cena 5.

Por ter crescido em um meio elitista e altamente moralista, Blanche também apresenta muitas contradições, pois se de um lado ela é oprimida moralmente, de outra, ela também é opressora. Percebemos isso quando Allan Grey, primeiro marido de Blanche é copiosamente repellido por ela ao ser flagrado tendo relações sexuais com outro homem. Blanche reproduz então a opressão pela qual foi subjugada. Isto é, ao mesmo tempo que Blanche tem sua vida sexual julgada como inapropriada por se envolver sexualmente com menores, ela oprime Allan ao julgar nojento seu envolvimento homossexual. Nesse sentido, a personagem reproduz um padrão de violência e opressão sob um suposto tabu moralista que a cerca.

Contudo, Foucault (1978) observa que, no campo do discurso, esses tabus não ganham força, pois uma resistência ao puritanismo se instaura. Na peça, apesar das implicações e tentativas de fugir do que aconteceu a caminho da casa da irmã,

²⁰ Without question, new rules of propriety screened out some words: there was a policing of statements. A control over enunciations as well: where and when it was not possible to talk about such things became much more strictly defined; in which circumstances, among which speakers, and within which social relationships. Areas were thus established, if not of utter silence, at least of tact and discretion: between parents and children, for instance, or teachers and pupils, or masters and domestic servants.

Blanche não se importa com *status quo*, ela vive sua vontade sem se deixar afligir diretamente pela moralidade, afinal ela cria uma realidade paralela para fingir que nada aconteceu.

Quanto a essa questão, Foucault (1978) diz que a repressão serviu como fermento para o assunto e ganhou espaço do século XVIII aos dias atuais, e assim sustenta:

O endurecimento das regras de decoro provavelmente produziu, como efeito contrário, uma valorização e intensificação do discurso indecente. Mas mais importante foi a multiplicação dos discursos sobre o sexo no próprio campo do exercício do poder: uma incitação institucional a falar dele, e a fazê-lo cada vez mais; uma determinação por parte das agências de poder de ouvi-lo e **fazê-lo falar por meio de articulação explícita e infinitos detalhes acumulados**²¹ (Foucault, 1978, p. 18, grifo nosso).

Em seu texto Foucault ilustra essa afirmação com a linguagem confessional dentro da igreja católica, mas aqui utilizamos uma situação da peça para estabelecer uma analogia. Guardadas as devidas proporções, Stanley representa um discurso de poder masculino, e Blanche tal qual Stella por serem mulheres ficam sob influência das regras estabelecidas por seu discurso na condição de homem. É Stanley quem determina, ou pelo menos, incita quando Blanche deve posteriormente revelar suas relações sexuais pregressas para Mitch que ao saber dos fatos fica em choque.

Podemos concluir que Blanche vista sob o prisma moral, social e histórico é movida a desejo, elemento primordial da peça, logo, o arco central da personagem, retomando à citação anterior, quando Blanche diz que o hotel Flamingo não é o tipo de estabelecimento que gostaria de ser vista, ou associada, é mais uma tentativa da personagem de recalcar seu passado e criar um mundo próprio que não tem veracidade e, à guisa de Foucault (1978), Blanche transforma seu passado sexual em um discurso poderoso de opressão de si mesma que leva a sua própria ruína na última cena de *Streetcar*.

Na cena 6, Blanche sai com Mitch, mas lamenta o fato de não ter obedecido a uma suposta lei da natureza que diz que mulheres devem entreter os parceiros em passeios. Sua colocação sugere que Blanche não se adequa aos papéis sociais pré-

²¹ The tightening up of the rules of decorum likely did produce, as a countereffect, valorization and intensification. Of indecent speech. But more important was the multiplication of discourses concerning sex in the field of exercise of power itself; And institutional incitement to speak about it., and to do so more and more, said my column. Determination on the part of the agencies of power to hear it spoken about, and to cause it to speak through explicit articulation and endlessly accumulated detail.

estabelecidos, ou melhor, que ela quebra as próprias regras que criou por ainda cultivar os rituais sociais de uma dama aristocrata do Sul e tal atitude ainda pesa em sua vida. Nisso, seus olhos estão sempre desviando do seu redor, e procurando por estrelas no céu, simbolizando certo desinteresse com Mitch e deslocamento/negação do presente.

Mitch, em outra perspectiva, mostra-se decidido em conquistar Blanche e confessa que nunca conheceu alguém como ela antes, fazendo Blanche debochar de sua colocação. O restante da cena se desenrola dentro da casa de Stanley, pois estão sozinhos e é neste momento que Blanche reafirma sua habilidade de se transformar e fornecer subterfúgios para revelar um pouco de si, mesmo que isso não seja entendido por Mitch. Blanche no ápice de sua teatralidade, atua para não sair do comedimento estabelecido.

A fim de compreender melhor a personagem nessa cena, recorreremos à exegese tripla de personagens teatrais feita por Décio de Almeida Prado (2014) em seu texto *A personagem no teatro*. Para o autor (2014, p. 88), há três maneiras de caracterizarmos um personagem no teatro: (1) o que o personagem revela sobre si mesma; (2) o que faz; (3) o que os outros dizem a seu respeito.

Prado (2014) reforça ainda que no teatro não temos acesso à consciência do personagem, portanto é imperativo que seu interior seja comunicado de alguma maneira através do diálogo (Prado, 2014, p. 88). Isso, porém é desafiado na peça, pois, qualquer impermeabilidade dos pensamentos de Blanche se desfaz quando ela revela suas fantasias. Nos limites da peça, suas palavras revelam sua consciência. O que ela revela de si é uma pista de seu interior, logo, por sabermos de sua tendência ao escapismo do real, como leitores, só temos o seu lado da história. Nesse sentido, Blanche engana Mitch, mas não engana o público/leitor.

Ao proferir “*voulez-vous coucher avec moi ce soir. Vous ne comprenez pas ? Ah, quelle dommage !*” (Williams, 1980, p. 146), Blanche não entrega sua verdadeira natureza de mulher experiente a Mitch de imediato, pois Mitch não entende o que ela fala. Só mais tarde que, no calor da conversa, Blanche revela que se apaixonou por Allan aos 16 e desde o incidente (suicídio), ela vive no escuro, pois “a luz que vinha iluminando a minha vida apagou-se de repente. E nunca mais houve outra luz em minha vida que fosse mais forte que esta pobre luz de vela...” (Williams, 1980, p. 158).

Percebemos na fala de Blanche que ela é uma criatura da noite, sombria,

mas que mesmo em aparente fragilidade monta um palco com meia-luz para conseguir o afeto, a piedade de Mitch e possivelmente a empatia do público/leitor.

A cena 7 é um momento crucial para o epílogo da personagem em questão. Stanley, ao revelar que descobriu o passado terrível de Blanche, desconstrói a farsa que ela construiu para Stella e Mitch, o que conseqüentemente desfaz qualquer possibilidade de seu casamento com Mitch. Stanley finalmente se apresenta como Blanche sempre o encarou, como seu “carrasco” (Williams, 1980, p. 154).

Cabe ressaltar que, neste momento, Blanche está fora de cena, mas seu canto embala todo o diálogo do casal como um coro *à la* teatro grego. Isso confirma mais uma vez o viés trágico metateatral do texto de Williams ao tornar Blanche uma espécie de plateia interna do casal. Tal associação corrobora a asseveração de Ringer (1998, p. 9) uma vez que, para ele: “o coro serve como barômetros da resposta da plateia do teatro por intermédio de uma linguagem explicitamente performativa”. Com isso, ao cantar “mas não seria pura tapeação se você acreditasse em mim” (Williams, 1980, p. 162), Blanche age duplamente para si em uma espécie de monólogo cantado e para o público.

Na oitava cena da peça, o aniversário de Blanche vira em última instância um velório de sua reputação. Há um elefante branco na mesa onde o bolo e suas luzinhas de vela falham em tentar iluminar o clima sombrio e pesado que se instaurou no lar de Stella. Os sentimentos de Blanche, Stella e Stanley são de medo, vergonha e raiva, respectivamente. Se por um momento Blanche achava que seria Stanley que a expulsaria da casa da irmã, o anúncio do parto de Stella e a iminente chegada do bebê confirma que não havia mais lugar para ela ali. Stanley reafirma sua posição de “rei” da casa e demanda que sua autoridade seja reestabelecida com a saída de Blanche ao 43 entrega-la a passagem de volta para Laurel.

Por sua profundidade, a personagem Blanche tem sido discutida e analisada sobre variadas perspectivas. Adler (1990), por exemplo, ao analisar as cenas 9 e 10 da peça, nota que se trata de momentos singulares da trama, pois apresentam apenas dois personagens no palco: em um primeiro momento Mitch e Blanche e por último Blanche e Stanley.

Na nona cena, Blanche revive seu passado traumático e autodestruição pendente que vem lembrada através da mexicana vendedora de flores. A polca (música tocada) enfatiza o estado mental decadente de Blanche, fazendo o público lembrar que, deste momento em diante, os surtos psicóticos da personagem são

traduzidos pela música que toca agora apenas dentro de sua mente. Apresentam-se então tormentas, lembranças e traumas que agora não podem mais ser ignorados por invenções e farsas.

Mitch interpola o surto de Blanche com a pergunta “você está ficando maluca?” (Williams, 1980, p. 186), o que sugere que ele finalmente começa a entender que todo esse tempo ele lidou com uma mulher com possíveis traços de transtornos mentais. Quanto a isso, Fred Ribkoff e Paul Tyndall (2011, p. 325) à luz da psicanálise defendem que Blanche na verdade manifesta sintomas do chamado estresse pós-traumático. Para os autores:

A peça traça uma elaboração deliberada e autoconsciente de Blanche e o luto pelas perdas traumáticas do passado, incluindo suas concepções narcísicas e idealizadas de si mesma dentro de um presente traumático. Assim, ela está mais em sintonia com as partes mais perturbadoras da realidade e exibe uma percepção trágica nascida de uma experiência traumática. Os críticos que veem Blanche como “louca” não reconhecem totalmente sua luta para lidar com o trauma e a perda dentro de uma cultura de negação. Concluímos que *Streetcar* encena a relação indissociável entre o indivíduo e a dialética social do trauma²² (Ribkoff; Tyndall, 2011, p. 325).

Ora, se o contorno social de Blanche é um Sul opressor a sua autonomia feminina, nada mais plausível que os incidentes em Laurel a deixassem paralisada em termos psicológicos. Caracterizá-la como louca nada mais é do que ignorar as condições traumáticas às quais ela foi submetida, por isso, a saída moral e em voga para sanar o problema é a eventual institucionalização da dita loucura. Para Comanelea (2020):

Uma vez que Blanche é percebida como um “sinal de desajuste sexual” (Kleb 30), sua sexualidade ilegítima deve ser confinada, seja ao bordel ou hospital psiquiátrico. A exclusão e o confinamento do outro feminino em uma das três instituições modernas (clínica, prisão ou asilo) representa a essência da hipótese repressiva de Foucault. Esse outro eu marginalizado revela uma Blanche que é perigosa e ameaçadora à ordem estabelecida, uma Blanche “em seus aspectos mais ameaçadores e fascinantes (para o homem): feiticeira, bruxa e rainha das fadas” (Kleb 36)²³ (Comanelea, 2020, p. 12).

²² The play traces Blanche’s deliberate and self-conscious working through and mourning of the traumatic losses of the past, including her idealized, narcissistic conceptions of herself within a traumatic present. Thus, she is more attuned to the most disturbing parts of reality and exhibits tragic insight born of traumatic experience. Critics who see Blanche as “mad” do not fully recognize her struggle to come to terms with trauma and loss within a culture of denial. We conclude that *Streetcar* stages the inextricable relation between the individual and social dialectics of trauma.

²³ Since Blanche is perceived as a “sign for sexual maladjustment” (Kleb 30), her illegitimate sexuality must be confined, either to the brothel or the mental hospital. The exclusion and confinement of the feminine other into one of three modern institutions (clinic, prison, or asylum) represents the essence of

Por sua condição transgressora, supomos que Blanche tem um destino certo – o asilo, um local onde mulheres “doentes” são postas para que a sociedade não tenha que lidar com essa transgressão que mulheres como Blanche demonstram. Ribkoff e Tyndall (2011) entendem que é mais proveitoso para a interpretação da personagem abandonar os adjetivos de “louca” ou “esquizofrênica” e adotar um olhar mais compreensível de como Williams acompanha a evolução da própria psicanálise e seu discurso.

Ribkoff e Tyndall (2011), ao discutirem Judith Herman (1997, p. 154), destacam que a peça *Streetcar* delinea elementos da teoria do trauma, especificamente sintomas de estresse pós-traumático, a saber:

- 1) revivência involuntária do(s) evento(s) traumático(s); 2) dissociação;
- 3) comportamento autodestrutivo; 4) culpa, vergonha, negação e compulsão de repetir a história do trauma e 5) autodestruição²⁴ (*apud* Ribkoff; Tyndall, 2011, p. 326).

Com base nisso, não é difícil achar momentos em que Blanche manifesta tais sintomas na peça. A personagem revive seus traumas, tanto através do mascaramento deles, quanto através da polca que toca em sua mente, revelando o trauma do suicídio do companheiro. Blanche está sempre dissociando da realidade no contexto da peça, seja através de seus monólogos internos — fato esse que configura uma ação reveladora de sua personalidade dupla, ao passo que ilustra a análise de Prado (2014) sobre o que a personagem faz. Tudo isso leva a personagem a adoecer sua mente, contribuindo para sua iminente autodestruição. E, por último, Blanche se sente culpada pela morte de Allan e os elementos cênicos reforçam esse sentimento através da música e rubrica marcadas na tragédia.

Por fim, no desfecho da peça, após descobrirmos toda a verdade sobre o passado de Blanche através do que os outros personagens falam dela, como Prado (2014) sugere em seu modelo analítico do teatro, vemos uma Blanche saindo da sua própria tragédia rumo ao seu destino – uma instituição psiquiátrica. Blanche sai de cena proferindo “Por favor, não se levantem. Estou apenas passando por aqui”

Foucault’s repressive hypothesis. This marginalized other reveals a Blanche who is dangerous and threatening to established order, a Blanche “in its most threatening and entrancing (to the male) aspects: enchantress, witch, and faery queen” (Kleb 36).

²⁴ 1) involuntary reliving of the traumatic event(s); 2) dissociation; 3) self-destructive behavior; 4) guilt, shame, denial, and the compulsion to repeat the story of trauma, and 5) the shattering of the self.

(Williams, 1980, p. 223) simbolizando sua indiferença ao jogo que acontece e significando que ela sempre esteve apenas de passagem na casa da irmã, logo, o caos que paira no ar é apenas um vestígio de sua passagem caótica pela vida da irmã. Sua passagem por ali também sugere que Stanley se livrou de qualquer repúdio por parte da esposa após o estupro de Blanche, pois sua saída de cena ajuda Stella a seguir com sua vida, afinal ela não poderia acreditar na história de Blanche e continuar a viver com Stanley (Williams, 1980, p. 214). Frente à discussão estabelecida, supomos que Stella não se solidariza com a irmã ao preferir os dedos de Stanley dentro de sua blusa. Essa situação sinaliza para uma banalização do estupro e eventual perdão do marido.

Antes do fechar das cortinas, Blanche deixa a casa da irmã sem olhar para trás e profere a emblemática frase, seu lamento: “seja o senhor quem for... eu sempre dependi da bondade dos estranhos...” (Williams, 1980, p. 228). Nessa última súplica ao público, Blanche fala com a posteridade, o futuro que a aguarda, gerando uma certa simpatia pela vida que levou.

Continuando nossas considerações sobre a personagem Blanche Dubois, discutiremos no próximo capítulo as principais teorias e estudos que discutem cinema e teatro.

3 DA LITERATURA ÀS TELAS: UM ENTRELACE TEÓRICO

Este capítulo discute questões relacionadas aos Estudos da Adaptação que em seu bojo lidam como a transmutação de textos escritos para outras mídias, como cinema e TV, por exemplo. Por transmutação, entendemos que se trata de um tipo de tradução de signos (transformação deles), ou seja, tradução intersemiótica. Portanto, neste trabalho à luz dos Estudos da Tradução, em especial as contribuições sobre reescrituras de André Lefevere (1987; 2007), transmutação é entendida como reescrituras de obras literárias para o cinema. Tais concepções sustentarão no capítulo quatro a análise feita do filme *Blue Jasmine* (2013) do diretor norte-americano Woody Allen como reescritura de *Streetcar*.

3.1 Adaptação como tradução/reescritura

Em 1987 no texto “Beyond Interpretation” or the Business of (Re) Writing”, André Lefevere discutiu pela primeira vez o conceito de reescrituras. Segundo ele, ilustradas claramente através de traduções no sentido mais genérico, “reescrituras [...] destinam-se a adaptar obras literárias a um determinado público e/ou influenciar a maneira como os leitores leem uma obra literária²⁵” (Lefevere, 1987, p. 30). O exemplo mais claro para ele de reescritura é, nessa lógica, os agentes que farão a adaptação de determinada obra chegar para um novo público, estes intitulam-se reescritores. Para o autor:

[...] (reescritores) são, no presente, co-responsáveis, em igual ou maior proporção que os escritores, pela recepção geral e pela sobrevivência de obras literárias entre leitores não-profissionais, que constituem a grande maioria dos leitores em nossa cultura globalizada (Lefevere, 2007, p. 13).

Lefevere (2007) como tradutor e estudioso de tradução enfatiza nessa citação seu apreço ao trabalho feito pelos seus pares. Em sua concepção, os tradutores são responsáveis pela sobrevivência do legado de toda uma tradição antiga de literatura através de traduções que são reescrituras de textos para uma nova

²⁵ Rewritings [...] are designed to adapt works of literature to a given audience and/or to influence the way in which readers read a work of literature.

cultura e sociedade. Em seu livro *Tradução, reescrita e manipulação da fama literária* (2007), o autor discute o papel fundamental que tais reescrituras legaram para a contemporaneidade, pois segundo ele, “reescritura é a força motriz por trás da evolução literária” (2007, p. 14).

Lefevere (2007, p. 15) aponta que os reescritores sempre fizeram parte da história, como por exemplo, os escravizados gregos que compilavam histórias para ensinar aos filhos de seus senhores romanos, os estudiosos da renascença que organizavam pedaços e manuscritos para publicarem uma versão mais ou menos confiável dos clássicos romanos/gregos, passando pelos compiladores das primeiras histórias dos gregos e romanos que não foram escritas em latim ou grego do século XVII e chegando aos críticos do século XIX que disseminavam os prazeres nas obras da literatura clássica ou moderna para um crescente público apático. Nesta lista também entram os tradutores do século XX que tentavam “transportar” culturas através de traduções, como muitos o fizeram outrora, e o compilador do “Guias de Leitores” que dispunham de referências fáceis a livros que deveriam ter sido lidos na escola.

Lefevere (2007, p. 15) sugere que o papel dos reescritores mudou com o passar dos anos e uma das razões para tal, pelo menos na visão do autor, é que em meados do século XIX tivemos sinais de uma divisão hierárquica entre alta e baixa literaturas, assim, reescrituras desses textos literários seguiram os mesmos passos. O que o autor observa nessas colocações é que essa hierarquia contribuiu para uma limitação de produção e acesso a obras literárias na sociedade. A divisão de *status* separava os escritores e leitores especializados às academias e universidades, enquanto os não-especializados não tinham acesso a esses textos, assim criando castas e bolhas que o público que estava à margem não conseguia furar. Portanto, o único modo de acesso à literatura pelos leitores não-especializados, segundo o autor, era através das reescrituras (traduções), que apesar de historicamente terem sido vistas como atividades ancilares se comparadas à escrita de uma obra, serviam como sustentáculo entre os dois tipos de leitores, a tirar como exemplo as traduções de Lutero da Bíblia.

Ao sugerir que as reescrituras, hoje, “se tornaram a linha vital que liga, de forma cada vez mais tênue, a “alta” literatura ao leitor não-profissional” (Lefevere, 2007, p. 18), Lefevere dá impulso na importância que tal atividade desempenha na perpetuação de obras, canonizadas ou não, e com isso reivindica a necessidade de a

crítica avaliar tais reescrituras não somente pelo viés do que elas significam, mas sob que circunstâncias elas foram produzidas.

Esse pensamento do autor muito nos interessa uma vez que sustentamos o conceito de adaptação fílmica como uma reescritura de obras literárias, e uma vez como tal, adaptações fílmicas necessitam desse olhar mais abrangente ao lidarmos com tais produções. O cinema, por conseguinte, se apresenta como o meio onde essa reescritura foi realizada e traz consigo uma reescritura (filme) ligada à tradição cinematográfica estabelecida na sociedade (cinema) com métodos próprios de criar narrativas com uma linguagem peculiar, mas incontestavelmente intertextual, uma vez que o cinema dialoga com outras artes, em especial o teatro, já que antes de se estabelecer como a sétima arte, o cinema era visto como um teatro filmado.

Porque adaptações são vistas como reescrituras de textos literários, elas trazem no seu cerne ecos, elementos que lembram ao texto adaptado, afinal, como reescrituras são traduções, tais adaptações são encaradas como uma nova forma textual para um novo contexto. O autor aponta que as reescrituras, assim como as escrituras, acompanham a poética vigente da época e aderem aos temas e interesses sociais que pairam durante o período de produção, publicação e recepção das obras. Quanto a isso, Lefevere pega emprestado o conceito de Pierce e chama esse fenômeno de “abduções”. De acordo com o tradutor:

Abdução implica tanto o conhecimento da poética quanto a capacidade de alterar essa poética de tal forma que aqueles confrontados com a alteração reconheçam ao mesmo tempo tanto a alteração quanto a poética. Quando Cervantes submeteu o romance de cavalaria ao processo a tal processo o que resultaria em *Don Quixote*, seus primeiros leitores sentiram prazer com o contraste entre a abdução e a poética. Da mesma forma, em um nível mais formal, a abdução que Shakespeare sujeitou o soneto italiano ainda leva seu nome hoje²⁶ (Lefevere, 1987, p. 29).

O trecho acima permite a aceção de que toda literatura, seja ela “alta” ou “baixa”, pertencente ou não à poética grega, romanesca, modernista ou contemporânea, vai produzir em sua gênese um texto plural a partir de releituras de outros textos — um texto intertextual e dialógico. Beber em outras fontes parece ser o que sustenta a literatura e seus sistemas. Aqui nesta dissertação, por exemplo,

²⁶ Abduction implies both knowledge of the poetics and the ability to alter that poetics in such a way that those confronted with the alteration will at the same time recognize both the alteration and the poetics. When Cervantes subjected the romance of chivalry to the process of abduction that would eventually result in *Don Quixote*, his first readers derived pleasure from the contrast between the abduction and the poetics. Similarly, on a more formal level, the abduction Shakespeare subjected the Italian sonnet to still bears his name today.

aventamos dizer que Tennessee Williams relê Aristóteles no engendramento do drama no teatro ateniense e conseqüentemente Woody Allen reescreve *Streetcar* (1947) para as telas em seu filme *Blue Jasmine* (2013), provocando no público (leitor especializado) o reconhecimento da abdução feita por ele e entregando ao público não-especializado mais um filme de seu catálogo.

Ao discutir o papel das reescrituras no cenário mundial, Lefevere discute um conceito pertinente a qualquer obra produzida: o sistema literário. Segundo Rapoport (1975) sistema é “uma porção do mundo que é percebida como uma unidade e que é capaz de manter sua ‘identidade’ apesar das mudanças que ocorrem” (*apud* Lefevere, 1987, p. 20), desse modo para Lefevere, literatura é um sistema, porém forjado, uma vez que é constituído de objetos (livros, filmes etc.) e agentes que leem, escrevem, reescrevem e assistem a esses objetos a partir de suas próprias subjetividades.

Para Lefevere, literatura é um dos sistemas que faz parte dos sistemas discursivos, comumente chamados de sociedade ou civilização, mas que estes alternativamente junto à cultura servem como o *locus* da literatura. Esse entrosamento da sociedade com a literatura desempenha algum tipo de restrição no sistema literário uma vez que a sociedade e o sistema literário precisam andar juntos para que uma harmonia ideológica e poetológica sejam mantidas para que assim o mecenato²⁷, por vezes representado por editoras, continue influenciando como literatura é produzida, publicada e quais valores serão perpetuados na manutenção de alguma tradição vigente a partir de seus interesses mercadológicos e ideológicos.

Se tomarmos como exemplo um dos textos que compõe o *corpus* desta dissertação, a peça *Streetcar*, podemos ilustrar o que Lefevere denuncia em seu texto. A produção da primeira adaptação fílmica da peça de Williams precisou passar pelo crivo da censura imposta em Hollywood para que o filme fosse lançado. Uma das preocupações como já mencionado era se o público aceitaria que Stanley saísse ileso depois de ter violentado sexualmente Blanche. Para resolver essa questão, Kazan decide encerrar o filme com o herói em prantos pedindo que a mulher retorne para o lar. Outra questão que incomodava os censores da época era a cena do estupro de Blanche. Williams precisou escrever uma carta para que a cena fosse autorizada pelo

²⁷ Mecenato é a tradução de “patronage” que segundo Lefevere são poderes (pessoas ou instituições) que ajudam ou impedem a escrita, leitura e reescrita da literatura. O mecenato geralmente está mais interessado na ideologia de uma literatura do que em sua poética.

então vigente Código Hays que funcionava como instrumento regulador de filmes em Hollywood e que reprovava qualquer produção fílmica que profanasse a moralidade, o bem coletivo e a virtude do homem.

Notamos claramente que o Código Hays pautado na sociedade agiu como uma força censora, reguladora ou determinadora na produção do filme de Kazan para que assim a reescritura (filme de 1951) precisasse se adequar aos parâmetros impostos por Hollywood. Como consequência dessa interferência, a adaptação acabou moldando o texto de Williams através de recursos fílmicos e determinou, conseqüentemente, como o público recebeu a peça reescrita através do filme *Streetcar*.

Ademais, em síntese do que Lefevere discutiu, percebe-se que a produção da adaptação de *Streetcar*, em meio ao prenúncio de frenesi que foi a década de 1950 em Hollywood sob o medo da bomba nuclear, ansiedade e medo dos comunistas, foi reescrita para acompanhar os valores vigentes, mesmo que os parâmetros de tal reescritura tenham sido socialmente e esteticamente conservadores. Kazan, cineasta da época, como reescritor e Williams como dramaturgo e colaborador da produção fílmica de sua peça precisaram reescrever seus textos para que seu produto fosse lançado. Por fim, a adaptação de *Streetcar* (feita nos moldes do melodrama familiar, que como observa Kaplan (1983) era um gênero que servia, em última instância, para corrigir mulheres) vai de encontro com a personagem central que socialmente era considerada imoral na trama de Williams. Logo, a primeira reescritura às telas de *Streetcar* confirma as observações de Lefevere aqui apontadas.

Por fim, para Lefevere, a função que as reescrituras desempenham no sistema literário é de promover a sobrevivência de obras literárias tidas como “esquecidas”. Por isso, o autor (1987) alega que:

Não apenas uma reescritura funciona como um original em todos os níveis onde os leitores não têm a inclinação, os meios ou a motivação para ir além da reescrita e lidar com o próprio original, mas a literatura que não é reescrita não sobrevive no sistema após primeira publicação. Certamente havia uma literatura escrita por e para mulheres antes dos anos sessenta, mas ela foi reconhecida como tal principalmente a partir de então, não com base no valor dos livros, mas com base em um poderoso impulso em um campo de reescritura, crítica, combinada com a publicação de novas edições do que poderia ser aclamado como “obras-primas esquecidas²⁸” (Lefevere, 1987, p.

²⁸ Not only does a rewriting function as an original on all levels where readers do not have the inclination, the means, or the motivation to go beyond the rewriting and tackle the original itself, but literature which is not rewritten does not survive in the system much beyond its first publication. There certainly was a

33).

Certamente que não poderíamos inserir *Streetcar* neste rol de obras-primas esquecidas, pois a primeira adaptação da peça ainda é o principal objeto de análise nos dias de hoje quando se discute adaptação fílmica da peça para o cinema. Porém, vislumbramos aqui nesta dissertação encarar o filme *Blue Jasmine* (2013) como uma reescritura contemporânea com elementos atuais e questões do século XXI para serem analisadas, corroborando Lefevere quando afirma que:

Toda reescritura, qualquer que seja sua intenção, reflete uma certa ideologia e uma poética e, como tal, manipula a literatura para que ela funcione dentro de uma sociedade determinada e de uma forma determinada: Reescritura é manipulação, realizada a serviço do poder, e em seu aspecto positivo pode ajudar no desenvolvimento de uma literatura e de uma sociedade. Reescrituras podem introduzir novos conceitos, novos gêneros, novos artifícios e a história da tradução é também a da inovação literária, do poder formador de uma cultura sobre outra (Lefevere, 2007, p. 11).

Dessa forma, fomentamos novos olhares para a obra de Tennessee Williams e sua fortuna crítica através da adaptação de Woody Allen, bem como pretendemos fomentar novas discussões acerca de adaptações cinematográficas de obras literárias.

O conceito de reescritura discutido aqui aponta para estabelecermos pontos que sinalizam uma interseção teórica de reescrituras com o conceito de adaptação que a nosso ver é uma forma de reescrever textos para o cinema. E como veremos a seguir, as duas áreas historicamente conversam entre si.

Como apontam as professoras Deborah Cartmell e Imelda Whelehan (2007) no livro *The Cambridge Companion to Literature on Screen* o preâmbulo da discussão acerca das adaptações tinha um impasse: os Estudos Literários desconsideravam as adaptações que tinham um teor muito cinematográfico e os Estudos do Cinema rejeitavam as produções que tendiam demais para a Literatura. Esse não-pertencimento e essa indefinição de como julgar adaptações no meio acadêmico, segundo as autoras, contribuiu para olhares limitados para tais produções, sendo analisadas ou à guisa da teoria do *auteur* (cinema), ou da Literatura, como as peças de Shakespeare que são constantemente adaptadas para o cinema. No entanto, defendem elas (2007, p. 1), que apenas a partir da década de 1990 que

literature written by and for women before the sixties, but it has been acknowledged as such mainly from then onwards, not on the basis of the value of the books, but rather on the basis of a powerful drive in one field of rewriting, criticism, combined with the publishing of new editions of what could be hailed as "forgotten masterpieces."

começaram a surgir algumas tentativas de investigar e teorizar a transação textual que ocorre no processo de adaptação fílmica — seja ela feita pelo cineasta (reescritor), crítico ou leitor/espectador.

Essa reviravolta das análises de adaptações não foi um processo rápido, afinal as adaptações estavam ocupando um não-lugar entre o cinema e literatura, ambas, artes prestigiadas na sociedade e no nicho acadêmico. A esse respeito, Cartmell e Whelehan (2007) levantam que:

O pesquisador do período renascentista, Allardyce Nicoll, em *Theatre and Film*, considera o potencial do filme para merecer o mesmo status que os textos teatrais, ao mesmo tempo em que reflete sobre como o filme falha em atingir seu potencial quando simplesmente copia ou “bebe” da literatura. Como Nicoll, George Bluestone em 1957, no primeiro livro de estudo sobre adaptação, *Novels into Film*, alude ao ensaio de Gotthold Ephraim Lessing, *The Laocoon* (1766), sobre as diferenciações entre poesia e pintura. Em seu capítulo de abertura, Bluestone começa seu livro observando as conexões entre cinema e literatura e termina contemplando suas diferenças, colocando implicitamente um ponto de interrogação sobre o empreendimento. Robert Richardson, em 1969, amplia essa discussão afirmando no início de seu livro que cinema e literatura são essencialmente diferentes: “o que todos sabemos, mas vale a pena reafirmar, que o que faz um bom filme não torna um romance bom e o que faz um bom romance não necessariamente torna um filme bom²⁹” (Cartmell; Whelehan, 2007, p. 1).

As autoras (2007, p. 2) então concluem que o que está explícito nos primeiros trabalhos que discutiam o papel das adaptações era “um desejo de libertar nossa noção de adaptações cinematográficas dessa dependência da literatura, para que as adaptações não sejam tachadas como bajuladoras, secundárias e, portanto, inferiores à literatura.”

Essa discussão sobre a qual lugar pertencem as adaptações parece se estender até metade dos anos 2000, sendo discutido por Linda Hutcheon em seu livro *Uma Teoria de Adaptação* (2011). Em seu texto, Hutcheon discorre sobre o assunto sob duas perspectivas: a de familiaridade e desprezo.

²⁹ Renaissance scholar Allardyce Nicoll, in *Theatre and Film*, considers the potential of film to merit the same status as theatrical texts, while conversely reflecting on how film fails to achieve its potential when it simply copies, or “culls” from literature. Like Nicoll, George Bluestone in 1957, in the first book-length study of adaptation, *Novels into Film*, alludes to Gotthold Ephraim Lessing’s essay *The Laocoon* (1766), on the differentiations between poetry and painting. In his opening chapter, Bluestone famously begins his book by looking at connections between film and literature and ends by contemplating their differences, implicitly placing a question mark over the enterprise altogether. Robert Richardson, in 1969, extends this discussion by asserting at the outset of his book that film and literature are essentially different: “what we all know, but what is worth restating, that what makes a good film doesn’t make a good novel and what makes a good novel doesn’t necessarily make a good film.”

Para a autora (2011, p. 22), não há como escapar das adaptações, pois elas ocupam todas as esferas do entretenimento, navegando pela televisão, cinema, musicais, peças de teatro, internet, romances, livros de comédia, parques de diversões, e vídeo games. Essa ubiquidade das adaptações, segundo ela, conflui com as proposições de Walter Benjamin quando diz que “contar histórias é sempre a arte de repetir histórias”, assim também corroboram Northrop Frye e T. S. Eliot quando entenderam que “a arte vem de outras artes; histórias nascem de outras histórias” (*apud* Hutcheon, 2011, p. 22).

Como podemos observar acima, as adaptações, assim como a tradução, passaram pela difícil tarefa de se provarem autônomas para os estudos linguísticos e literários que estavam consolidados na época. As asseverações acima também parecem sugerir que o cerne da fonte do repertório cultural do Ocidente na verdade só é possível pela arte de recontar, reescrever e adaptar histórias. Deste modo, as adaptações vêm se mostrando com o passar das décadas como instrumentos essenciais de aculturação, propagação de ideias, ideologias e tradições de países dominantes como observou Lefevere em seus estudos. Sem as adaptações (reescrituras) Geoffrey Chaucer não teria legado ao cânone inglês uma obra que popularizou os jargões ingleses através dos versos escritos que narram a jornada dos peregrinos na Inglaterra. *The Canterbury Tales* (1483) se mostra como um produto de adaptação de toda uma tradição oral da literatura que através da reescritura de Chaucer inspirada na peregrinação presente em *A Divina Comédia* de Dante e *Decameron* de Boccaccio criou sua obra, como sugere Harold Bloom (2007) em seu livro *Geoffrey Chaucer*. Para o crítico:

Chaucer é excepcionalmente astuto, seja ao expressar seu próprio *pathos*, seja ao reconhecer seus autênticos precursores literários, Dante e Boccaccio. **Boccaccio particularmente tornou Chaucer possível, da mesma forma que Chaucer permitiu que Shakespeare povoasse um mundo.** Os contos de Chaucer são sobre contar histórias, porque Boccaccio aperfeiçoou o tipo de ficção que tem consciência de si mesma como ficção. Histórias retoricamente conscientes de que são retóricas se comportam de maneira muito diferente de histórias que mascaram tal consciência. Claramente, o elevado sentido de história em Chaucer tem alguma relação, embora sutil, com o *Decameron*³⁰ (Bloom, 2007, p. 2, grifo nosso).

³⁰ Chaucer is sublimely sly, whether in expressing his own pathos, or in acknowledging his authentic literary precursors, Dante and Boccaccio. Boccaccio particularly made Chaucer possible, in some of the same ways that Chaucer enabled Shakespeare to people a world. Chaucer's tales are about tale-telling, because Boccaccio had perfected the kind of fiction that is aware of itself as fiction. Stories rhetorically conscious that they are rhetoric behave very differently from stories that mask such consciousness. Clearly, Chaucer's heightened sense of story has some relation, however evasive, to the Decameron.

Acima, Bloom (2007) ressalta o poder que as releituras e as intertextualidades entre autores têm de moldar a forma como literatura é produzida, como tais influências estão na base do fazer literário e como tais cruzamentos das formas textuais são responsáveis por apresentar autores a um novo público e no caso das adaptações, de manter a produção de certo autor em evidência, como é o caso de Shakespeare. É notório observar que as adaptações do dramaturgo — a mais recente produzida pelo serviço de *streaming* Apple TV+ em parceria com a A24, intitulada *The Tragedy of Macbeth* (2021) — são responsáveis por manter o autor no centro do cânone literário e assim disseminar a maneira inglesa de pensar, fazer, reescrever e adaptar literatura.

Com base nas afirmações feitas até aqui, podemos afirmar que adaptações fílmicas de fato buscam na literatura uma “inspiração” para a produção de suas narrativas, mas a literatura a serviço das adaptações precisou por muito tempo ter certo prestígio para que a adaptação pudesse ser bem-sucedida, como é o caso de Shakespeare. Brian McFarlane (1996) confirma esse ponto quando declara que porque o cinema surgiu como um meio preeminente de narrativa, os cineastas de adaptações precisaram do prestígio de tais textos para produzir seus filmes.

A reputação das obras literárias fez, segundo sugere McFarlane (1996), aquecer a produção de mais adaptações fílmicas ao longo dos anos. Para comprovar tal dado, o autor cita que:

Morris Beja relata que, desde o início do Oscar em 1927-8, 'mais de três quartos dos prêmios de 'melhor filme' foram para adaptações. . . [e que] os sucessos de bilheteria de todos os tempos favorecem ainda mais os romances". Dado que o romance e o filme foram os modos narrativos mais populares dos séculos XIX e XX, respectivamente, talvez não seja surpreendente que os cineastas tenham procurado explorar os tipos de resposta suscitados pelo romance e tenham visto nele uma fonte de material pronto, no sentido bruto de histórias e personagens pré-testados, sem muita preocupação com o quanto da popularidade do original está rigorosamente ligada ao seu modo verbal³¹ (McFarlane, 1996, p. 8).

³¹ Morris Beja reports that, since the inception of the Academy Awards in 1927-8, 'more than three-fourths of the awards for "best picture" have gone to adaptations . . . [and that] the all-time box-office successes favour novels even more'. 21 Given that the novel and the film have been the most popular narrative modes of the nineteenth and twentieth centuries respectively, it is perhaps not surprising that film-makers have sought to exploit the kinds of response excited by the novel and have seen in it a source of ready-made material, in the crude sense of pre-tested stories and characters, without too much concern for how much of the original's popularity is intransigently tied to its verbal mode.

Esse dado trazido por McFarlane ainda se mostra atual, se fizermos um recorte dos ganhadores do Oscar de Melhor Filme na década passada, uma vez que ainda temos adaptações do meio escrito para o visual de vários tipos de textos, não necessariamente literários, levando a estatueta na categoria, a saber: *Guerra ao Terror* (2008),³² *O Discurso do Rei* (2010), *Argo* (2012), *12 Anos de Escravidão* (2013), *Birdman ou (A Inesperada Virtude da Ignorância)* (2014), *Spotlight: Segredos Revelados* (2015), e *Sob a Luz do Luar* (2016)³³.

McFarlane (1996) aponta em seu livro que o prestígio das obras literárias estava atrelado diretamente ao poderoso poder representativo que desempenhavam na sociedade até a metade do século XIX, portanto, quando o cinema surgiu para assumir essa posição de representação, ele se empenhou em aplicar técnicas narrativas tão louvadas pelos escritores da época. McFarlane observa que:

Conrad com sua insistência em fazer o leitor 'ver' e James com sua técnica de 'consciência restrita', ambos minimizando a óbvia mediação autoral em favor de limitar o ponto de vista a partir do quais ações e objetos são observados, fornecem bons exemplos. Dessa forma, pode-se dizer que eles romperam com a tradição de "transparência" em relação ao mundo referencial do romance, de modo que o modo e o ângulo de visão tanto faziam parte do conteúdo do romance quanto o que era visto³⁴ (McFarlane, 1996, p. 6).

Desta maneira, McFarlane demonstra que o que une o cinema à literatura é a capacidade de lidar com imagens na mente do leitor/espectador. Enquanto historicamente muitos acreditavam que apenas os romances, poesias e literatura em geral produziam a formação de imagens na mente de quem os lia, e o cinema apenas materializava tais imagens na tela, McFarlane alega na passagem acima que essa divisão bem definida de papéis imagéticos não se sustenta mais, uma vez que os romances de fluxo de consciência determinam qual ponto da narrativa será focado para quem os lê, assim desempenhando uma função semelhante à câmera no cinema. Portanto, é uma tarefa muito complexa delimitar qual o papel de cada meio

³² Apesar de ter sido lançado em 2008 em Veneza, só foi lançado em junho de 2009 nos EUA, fato esse que o tornou elegível para concorrer na cerimônia do Oscar em 2010.

³³ Apenas *Argo*, *12 Anos de Escravidão* e *Sob a Luz do Luar* foram indicados na categoria de "Melhor Roteiro Adaptado", o que sugere que ainda há uma necessidade de redefinir o conceito de "original" da cerimônia. Os outros filmes foram adaptados de diários ou escritos epistolares.

³⁴ Conrad with his insistence on making the reader 'see' and James with his technique of 'restricted consciousness', both playing down obvious authorial mediation in favour of limiting the point of view from which actions and objects are observed, provide dear examples. In this way they may be said to have broken with the tradition of 'transparency' in relation to the novel's referential world so that the mode and angle of vision were as much a part of the novel's content as what was viewed.

narrativo, uma vez que a intertextualidade permite que esses meios se cruzem, influenciando assim uma nova maneira de analisar adaptações fílmicas.

Apesar de a tradição de adaptações ter começado sob a sombra da crítica da fidelidade, tal qual a tradução, as adaptações de obras preexistentes ainda se mostram como uma maneira mais segura de garantir lucros e manter a indústria cinematográfica, especialmente Hollywood, acesa na visão de McFarlane (1996), pois ambos os meios (literário e cinema) lidam com imagens, o que resulta numa potente interferência em como os consumidores dos dois textos (escrito e filmado) encaram as produções de adaptações fílmicas de literatura. Em vista disso, segundo o autor (1996), o público sempre projetará suas imagens produzidas pelo livro ao comparar com as imagens feitas pelos cineastas.

Uma vez que há essas comparações entre livro e filme no que diz respeito as suas imagens, as análises acabam deixando a contribuição do filme de lado em favor do enaltecimento do texto literário como algo imaculado. Para refutar o conceito de adaptações fílmicas como meras “heregias” do sagrado texto literário, McFarlane salienta que o elo entre os dois textos está justamente na possibilidade de as adaptações criarem suas próprias narrativas e com seus próprios recursos. Isto é, no cinema, a narrativa se materializa através de filmagens em locais diferentes, de técnicas como a decupagem e montagem, conceito este que será discutido no capítulo seguinte. Quanto a isso, Christian Metz (1991) afirma que:

O filme nos conta histórias contínuas; “diz” coisas que poderiam ser transmitidas também na linguagem das palavras, porém, as diz de forma diferente. Há uma razão para a possibilidade, bem como para a necessidade de adaptações³⁵ (Metz, 1991, p. 44).

Ou seja, Metz evidencia a capacidade do filme ter seu próprio papel de contador de histórias, de suas próprias narrativas, independente se precisou consultar ou não romances anteriores. McFarlane aventa ser injusto que haja uma demanda por fidelidade apenas ao romance, uma vez que as adaptações por serem intertextuais recorrem a várias outras artes para montar sua própria narrativa — como espetáculos de balé, shows de mágica e coisas do gênero — expandindo-as. O autor conclui que “se o cinema não nasceu deste último (romance do século XIX), ele cresceu em

³⁵ Film tells us continuous stories; it "says" things that could be conveyed also in the language of words; yet it says them differently: There is a reason for the possibility as well as for the necessity of adaptations.

direção a ele; e o que romances e filmes têm em comum é o potencial e a propensão para a narrativa³⁶ (McFarlane, 1996, p. 12).

Baseado nas considerações feitas até aqui, prosseguiremos para tentar definir de fato o que é uma adaptação. Segundo Linda Hutcheon (2011), adaptações são dicotômicas, pois são inerentemente intertextuais, multifacetadas, polifônicas e essencialmente textuais, no sentido Barthesiano.

Para Hutcheon (2011, p. 25), o caráter “palimpsestuoso” das adaptações evoca no público um sentimento prazeroso de “reconhecimento e lembrança ao assistirmos a uma adaptação”. A autora ainda alega que esse sentimento é reforçado se conhecemos o texto adaptado, e ao chamarmos determinado filme de adaptação, reconhecemos claramente a relação do filme com outros textos. Portanto, esse seria um dos critérios para identificarmos uma adaptação.

A autora encara adaptações como um fenômeno dividido em três perspectivas distintas, mas interrelacionados entre si. São elas: adaptação como (I) entidade ou produto formal; (II) processo de criação e/ou; (III) processo de recepção.

Em suma, (I) adaptação como produto formal é:

Uma transposição anunciada e extensiva de uma ou mais obras em particular. Essa “transcodificação” pode envolver uma mudança de mídia (de um poema para um filme) ou gênero (de um épico para um romance), ou uma mudança de foco e, portanto, de contexto: recontar a mesma história de um ponto de vista diferente, por exemplo, pode criar uma interpretação visivelmente distinta. A transposição também pode significar uma mudança, em termos de ontologia, do real para o ficcional, do relato histórico ou biográfico para uma narrativa ou peça ficcionalizada (Hutcheon, 2011, p. 29).

(II) Adaptação como processo de criação envolve:

Tanto uma (re-)interpretação quanto uma (re-) criação; dependendo da perspectiva, isso pode ser chamado de apropriação ou recuperação. Há sempre um recuperador paciente para cada apropriador expulso por um oponente político (Hutcheon, 2011, p. 29).

E adaptação a partir da perspectiva do seu (III) processo de recepção está diretamente ligada à sua natureza intertextual. Ou seja, cada público vai encarar a adaptação de maneira diferente dependendo se teve ou não acesso ao texto escrito adaptado, uma vez que:

³⁶ If film did not grow out of the latter, it grew towards it; and what novels and films most strikingly have in common is the potential and propensity for narrative.

Experenciemos as adaptações (*enquanto adaptações*) como palimpsestos por meio da lembrança de outras obras que ressoam através da repetição com variação (Hutcheon, 2011, p. 30, grifo do autor).

Em síntese, Hutcheon (2011) descreve adaptação como:

- Uma transposição declarada de uma ou mais obras reconhecíveis;
- Um ato criativo e interpretativo de apropriação/ recuperação;
- Um engajamento intertextual extensivo com a obra adaptada (Hutcheon, 2011, p. 30).

Por questões metodológicas e analíticas, Hutcheon privilegia apenas os conceitos I e II para sua discussão. Assim o fazemos, uma vez que não lidamos com a recepção da obra segundo a perspectiva do leitor. Olhamos para o conceito III como um complemento dos dois primeiros, afinal para transpor, apropriar e restaurar, precisa levar em consideração outro texto. Encaramos aqui nesta dissertação o processo de apropriação e restauração como um processo de reescritura.

Paralelamente ao exposto acima, Hutcheon adverte que “adaptação é repetição, porém repetição sem replicação” (2011, p. 28), ou seja, uma adaptação até pode usar o texto literário como fonte de inspiração, ou como modelo narrativo para o filme, mas nunca poderá ser considerado uma réplica da obra anterior, pois o processo de adaptação é inerente a variadas transformações.

Para exemplificar o ponto acima, tomemos como exemplo o objeto de estudo da presente dissertação, *Blue Jasmine* (2013). Como sustentamos aqui o filme como adaptação, portanto reescritura da peça *Streetcar* (1947) de Tennessee Williams, entendemos que Woody Allen jamais poderia replicar o que compõe a aura da peça de Williams por questões temporais, sociais, estéticas e, talvez, até econômicas (orçamento para a produção do filme, por exemplo). Na peça de Williams, como apontado do capítulo anterior, o autor lidou com o deslocamento psicológico e social do sujeito norte-americano pós-guerra como resultado dos desdobramentos da Segunda Guerra durante o governo de Roosevelt. Contudo, Woody Allen em seu filme, ao reproduzir elementos da peça, precisou atualizar o contexto sócio-histórico em seu filme. Para isso, em 2013, temos uma mulher que, assim como Blanche, constrói sua autodestruição, mas como resultado das falcatruas e infidelidade de seu marido empresário e da não aceitação da vida luxuosa que perdeu, fato esse que faz a personagem criar mentiras e subterfúgios para tentar recuperar a vida que tinha. O filme nos apresenta personagens inseridos numa sociedade após a crise econômica

dos Estados Unidos (2007/2008). Isto é, para reescrever Blanche em Jasmine, Allen atualiza o tempo e atualiza os motivos da personagem em seu filme. Jasmine em *Blue Jasmine* (2013) não se adequa com sua própria realidade, portanto, ao lidar com as questões psicológicas de Jasmine em seu filme, Allen utilizou recursos que evidenciam o deslocamento de realidade de sua personagem através de *flashbacks* e música, por exemplo. Tais recursos reescrevem as rubricas teatrais que descrevem quando Blanche está absorta em seus pensamentos. Percebemos aqui rapidamente, como leitores de Williams, a aura da peça presente no filme, mas de uma maneira atualizada ao presente.

Ao afirmar que “a narrativa, em certos níveis, é inegavelmente não apenas o principal fator que os romances e os filmes baseados neles têm em comum, mas é o principal elemento transferível³⁷” (McFarlane, 1996, p. 12) McFarlane (1996) parece ter contribuído para os pressupostos de Hutcheon (2011) sobre transposição de literatura para o cinema.

Observamos aqui que a palavra “transferível” sinonimiza o termo “transposição” em Hutcheon e ecoa na discussão sobre adaptação, pois tal qual tradução e reescrituras, o ato de “transferir” pode definir o processo de reescrever textos para as telas em um sentido mais amplo. Com isso, em um projeto de adaptação como reescrituras, transferem-se ideias, ideologias, discursos, personagens, imagens, narrativas e subjacente a essas transferências encontramos o catalizador para tal atividade: os signos.

Nessa perspectiva, é no bojo da Semiótica, ciência que estuda os signos, e especialmente na ramificação desta – a tradução intersemiótica – que encontramos algumas explicações para entendermos a transferência, ou transformação de signos em outros signos — a semiose.

Em seu sinóptico livro *O que é semiótica* (1983), Lúcia Santaella reflete sobre a definição de semiótica. Ao ser indagada sobre o que é semiótica, a autora responde:

Quando alguma coisa se apresenta em estado nascente, ela costuma ser frágil e delicada, campo aberto a muitas possibilidades ainda não inteiramente consumadas e consumidas. Esse é justamente o caso da Semiótica: algo nascendo e em processo de crescimento. Esse algo é uma ciência, um território do saber e do conhecimento ainda não sedimentado,

³⁷ narrative, at certain levels, is undeniably not only the chief factor novels and the films based on them have in common but is the chief transferable element.

indagações e investigações em progresso (Santaella, 1983, p. 1).

Percebemos nessa reflexão uma clara definição de como a Semiótica dá suporte para entender o papel das adaptações como produtoras de sentidos, afinal:

A Semiótica é a ciência que tem por objeto de investigação todas as linguagens possíveis, ou seja, que tem por objetivo o exame dos modos de constituição de todo e qualquer fenômeno como fenômeno de produção de significação e de sentido (Santaella, 1983, p. 2).

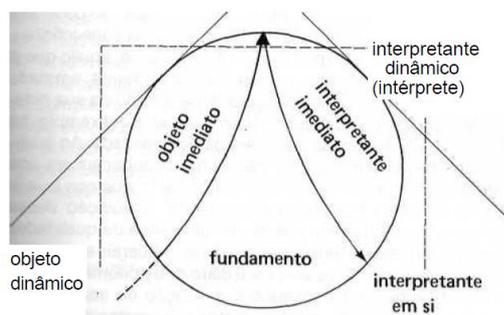
As significações e o sentido que tanto interessam os semioticistas são produzidos justamente pelo papel que os signos desempenham ao serem transformados, ou seja, num processo de adaptação fílmica, quando os signos são reescritos, eles são transformados de signo verbal em signo visual. Essa transformação sígnica pode ser elucidada pela chamada tradução intersemiótica. Portanto, cumpre comentar, antes de prosseguirmos para as considerações sobre tradução intersemiótica, qual o entendimento de signo. Neste trabalho, enveredamos pelo viés peirciano para tratar deles, afinal é através dos pressupostos de C.S Peirce (1839-1914) que o trabalho de Santaella foi dividido.

Em um mote, à luz de Peirce, Santaella (1983) diz que:

Signo é uma coisa que representa uma outra coisa: seu objeto. Ele só pode funcionar como signo se carregar esse poder de representar, substituir uma outra coisa diferente dele. Ora, o signo não é o objeto. Ele apenas está no lugar do objeto. Portanto, ele só pode representar esse objeto de um certo modo e numa certa capacidade (Santaella, 1983, p. 12).

Em outras palavras, signo só é o que é se possuir um poder representativo. Para melhor ilustrar, apresentamos o gráfico da autora abaixo:

Figura 2: Definição de signo



Fonte: Santaella (1983, p. 12)

A fim de explicar o conceito da autora no gráfico, tomemos como exemplo

nosso objeto de estudo, a adaptação *Blue Jasmine* (2013). À luz da autora (1983, p. 12), o objeto imediato que se encontra dentro do próprio signo refere-se à maneira como o objeto dinâmico (aquilo que o signo substitui) está representado no signo. No caso da película *Blue Jasmine* (2013), o objeto imediato são as características fílmicas que o designam como tal: a personagem teatral autodestrutiva e neurótica materializada através da personagem cinematográfica. Isso é possível, pois o filme sendo objeto imediato apresenta uma estrutura própria de filme: *flashback*, trilha sonora, fotografia, cortes e montagem, ou seja, a convenção do que é um filme e neste caso, do que é uma adaptação: algo que representa (reescreve) uma obra literária em tela.

O interpretante imediato e o dinâmico têm a ver com o que o signo causa nas nossas mentes. O imediato trata da natureza do filme e a sua capacidade de produzir efeitos. Quer dizer, por se tratar de um filme do gênero drama/comédia, vai causar espanto, angústia, risos e até tristeza dependendo do seu nível de engajamento com a adaptação. Já o dinâmico vai depender da sua leitura de mundo. Se você não conhece a produção de Tennessee Williams e principalmente a peça *Streetcar* (1947), dificilmente você relacionará o filme com a peça em questão e tampouco reconhecerá Blanche em Jasmine.

A partir das elucidações sógnicas acima, podemos agora nos voltar para como a tradução intersemiótica entende o processo de transformação de signos em outros signos e assim poderemos perceber mais explicitamente como adaptações fílmicas agem nessa conjuntura teórica.

Para Roman Jakobson (1991, p. 64), a interpretação de um signo linguístico nada mais é que uma “tradução por um outro signo que lhe pode ser substituído”. Logo, corroborando Peirce, Jakobson lembra que essa tradução/substituição de signo ocorre especialmente se for um novo signo mais completo em seu desenvolvimento. Portanto, segundo Jakobson (1991, p. 65), uma das maneiras que podemos interpretar um signo verbal é através da chamada tradução intersemiótica ou “transmutação” que “consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais”. Em outras palavras, a tradução intersemiótica ilustra como o cinema (sistema de signos visuais e não-verbais) interpreta e reescreve a literatura (signos verbais).

Essa transmutação de sistemas não é algo monolítico, pois sua essência sógnica não é, e tampouco encontra-se num vazio. Ela está atrelada ao

desenvolvimento natural da história e da sociedade que caracteriza seu tempo. Assim, Plaza (2013) versado em Peirce, entende que tradução intersemiótica é uma via de acesso a determinadas tradições, logo, esse tipo de tradução deve ser encarado como:

Prática crítico-criativa na historicidade dos meios de produção e re-produção, como leituras, como metacriação, como ação sobre estruturas eventos, como diálogo de signos, como síntese e escritura da história. Quer dizer: como pensamento em signos, com trânsito dos sentidos, como transcrição de formas na historicidade (Plaza, 2013, p. 14).

Percebemos que na perspectiva Peirce-Jakobson-Plaza nada se perde, tudo se transforma. O signo ulterior remodela o anterior em uma continuidade *ad infinitum* de devir. Desse modo, nesta dissertação as reflexões de Plaza nos interessam, pois elas ajudam a seguir um caminho metodológico mais concreto para lidar com tradução intersemiótica, uma vez que esta embasa o processo de adaptação como uma atividade sígnica, produtora de significados/sentidos, como agente potencial de aculturação de povos e sobrevivência literária, como destacamos anteriormente na discussão sobre reescritura. Contudo, Silva (2007, p. 54) nota que apesar de essa tradução criativa de Plaza lidar com o texto traduzido como um mero elemento de transposição, ou seja, que está à “sombra do original”, os pressupostos de Plaza são fundamentais para entendermos a operação tradutória no que diz respeito às linguagens do texto de partida (literatura) e o texto traduzido (cinema). Fechando esse debate, podemos concluir que as transformações de um signo para outro é também expressado na tarefa de adaptar um texto literário para o cinema, sugerindo que tradução intersemiótica abarca os conceitos de reescritura de Lefevere (1987) no sentido de lidar com linguagens diferentes e que tais linguagens são produtoras de seus próprios significados.

Uma vez que delineamos até aqui um arcabouço teórico que sustenta o argumento de adaptação como tradução/reescritura, cabe salientarmos as propostas metodológicas sugeridas por Patrick Cattrysse para lidar com análises de adaptações fílmicas, já que o autor converge com os pressupostos de Hutcheon de entender adaptações como uma tradução sem fronteiras criativas. Isto significa dizer que o autor apoia a nova tendência dos Estudos da Tradução como um fenômeno além das relações interlinguísticas e encara a atividade como “um fenômeno semiótico de uma

natureza geral³⁸ (Cattrysse, 1992, p. 54).

Apoiando-se na Teoria dos Polissistemas de Even-Zohar, que, numa sentença, diz respeito ao papel das traduções em determinar a posição hierárquica de textos canonizados e não canonizados em determinadas culturas, Cattrysse (1992) usa dos conceitos de Zohar para estabelecer um tipo de metodologia analítica para tratar as adaptações. Cattrysse julga importante a influência de tal teoria nas discussões sobre a relação entre Estudos da Tradução e da Adaptação, pois “ambos se preocupam com a transformação do texto de partida em texto de chegada sob alguma condição de “invariância” ou equivalência³⁹” (Cattrysse, 1992, p. 54).

Cattrysse sugere que essa relação de tradução com adaptação sob a luz da teoria polissistêmica é viável, pois o texto vai passar por uma espécie de adaptação também a nível cultural, mesmo que a tradução “dependa” do texto-fonte, ou de partida para existir. Dessa maneira, o que resulta do processo de tradução/adaptação é algo completamente determinado por questões socioculturais e históricas. Com isso, o autor nos permite amarrar as discussões feitas até aqui acerca dos Estudos da Adaptação a um único objetivo: entender as adaptações não apenas como um produto, mas como um processo também como sugere Hutcheon (2011) nas observações feitas anteriormente neste capítulo.

Para engendrar um método de análise de adaptações feitas sob a ótica do *film noir*, Cattrysse (1992, p. 55) faz quatro perguntas-chave para principiar suas conjecturas. Tais perguntas são sobre: (1) **a política de seleção** de itens no texto de partida; em seguida a (2) **política de adaptação** dos pontos selecionados, depois como adaptações (como textos) (3) **funcionam** dentro do contexto cinemático e finalmente, as (4) **relações** que podemos obter entre as políticas de seleção e adaptação de um lado, e a função/posição do filme adaptado dentro do contexto cinemático de outro.

Sobre a política de seleção, Cattrysse (1992, p. 55) estima que 34% das adaptações em *film noir* são baseadas em romances e outros 33% em contos. “Apenas 22% dos filmes foram baseados em roteiros originais”, ou seja, a seleção trata sobre qual recorte o cineasta/tradutor vai fazer para compor sua adaptação. Trazendo esses dados para a contemporaneidade, filtrando a década passada

³⁸ a semiotic phenomenon of a general nature.

³⁹ Translation studies and film adaptation studies are both concerned with the transformation of source into target texts under some condition of "invariance" or equivalence.

(década da produção do filme *Blue Jasmine* em 2013), reutilizando o simbólico recorte dos ganhadores do Oscar de Melhor Filme feito anteriormente, temos 70% de produções baseadas em textos escritos figurando a lista. Ou seja, isso nos revela que adaptações de textos escritos ainda alimentam a indústria cinematográfica com histórias, narrativas e *insights*.

A política de adaptação trata dos elementos narrativos da obra adaptada reproduzidos no filme, logo, lidam com o que é pertinente manter no filme e o que pode ser reduzido. Nesse sentido, Cattrysse (1992, p. 56) afirma que, por exemplo, as ações que são repetidas no livro tendem a ser diluídas no filme. O mesmo mecanismo se aplica às ações ou personagens que desempenham a mesma função na história. Para ilustrar, em *Blue Jasmine* (2013), Woody Allen opta por retirar a tensão sexual existente na peça entre Blanche e Stanley, assim focando apenas na perspectiva autodestrutiva de Jasmine. Outros elementos quanto a isso serão ilustrados mais detalhadamente no capítulo seguinte.

Outrossim, tais elementos das normas transposicionais são determinados por uma dita hierarquia e são visivelmente identificados. No caso do *film noir*, Cattrysse (1992) percebeu que tais filmes preferem narrativas mais diretas, preterindo, portanto, recursos cinematográficos considerados complexos como *flashbacks*, enredos estruturalmente episódicos e complexos. Tais elementos, porém, são empregados por Woody Allen em *Blue Jasmine* (2013) justamente por ele lidar com a reescritura de uma peça complexa e trágica.

A partir dos postulados anteriores, Cattrysse nos fornece uma importante metodologia para esmiuçar adaptações fílmicas. Ao desenvolvermos o projeto de pesquisa para esta dissertação, usamos as indagações de Cattrysse para delimitar nosso objetivo em relação ao nosso *corpus*. São elas: (1) adaptações fílmicas se apresentam como adaptações de textos anteriores? (2) São elas consideradas e/ou avaliadas como tal pelos críticos e o público, ou elas são encaradas a partir dos próprios méritos?⁴⁰ (Cattrysse, 1992, p. 58).

Para o autor, é comum que as adaptações mencionem as múltiplas fontes as quais elas usaram, e geralmente encontramos as declarações nos créditos, se se trata de uma peça ou romance, seguido do nome do autor. Por exemplo, na primeira adaptação de *Streetcar* realizada por Elia Kazan (1951), ele evidencia a marca de sua

⁴⁰ Do film adaptations present themselves as adaptations of previous texts? Are they considered and/or evaluated as such by critics and the public, or are they taken on their own merits instead?

reescritura fílmica nos segundos iniciais dos créditos. Já Allen não o faz. Acreditamos que a atitude de Allen sinaliza para seu objetivo autoral como cineasta de reescrever a peça sem implicar uma relação direta com o texto de Williams, pois desta forma o diretor se exime de responsabilidades com direitos autorais e de ter que seguir algum tipo de “fidelidade” com a peça escrita. Portanto, como não há qualquer menção explícita à peça em seu filme, como a utilização dos mesmos nomes das personagens, por exemplo, procuramos apontar ecos da peça na produção audiovisual de Allen que servissem como exemplos para nossa hipótese levantada e que são expostos no capítulo 4.

Diferente de Allen, em 1951, Kazan levou para o cinema uma peça lançada há 3 anos na época e aproveitou a aclamação crítica do teatro de Williams para reescrevê-lo mantendo uma referência direta à peça adaptada. O diretor ainda estava construindo sua reputação e tinha o peso da censura do Código Hays controlando sua criação, enquanto Woody Allen não teve qualquer problema de censura na sua produção no contexto de 2013. Mesmo após ter sido acusado nos anos 1990 de abuso sexual contra uma menor e os desdobramentos que o caso gerou nos tribunais e mídia, Allen continuou reverenciado pela crítica e o público fiel. Prova disso foram as inúmeras nomeações a importantes prêmios em circuitos fílmicos dentro e fora dos Estados Unidos, chegando a ganhar um Oscar em 2012 de Melhor Roteiro Original pelo filme *Meia-noite em Paris* (2011).

Nesse sentido, aventamos que a adaptação de 1951 teve como propósito reescrever a peça de Williams levando em consideração a narrativa, os personagens e o espaço que são apresentados originalmente no texto teatral. Por essa razão, a censura tentou boicotar a produção na época, já que no texto de Williams há assuntos sensíveis como o estupro de Blanche. Assim, quando Kazan nos apresenta logo na abertura de seu filme que foi baseado na peça original *A Streetcar Named Desire*, o diretor confirma o objetivo de adaptar um texto literário para o cinema. Podemos entender a partir desses créditos que Kazan objetiva apresentar um texto inspirado no teatro de Williams e assume, portanto, a responsabilidade de lidar com os críticos de sua produção que procurarão no filme ecos, traços e pistas do que foi apresentado nos palcos anos antes.

Quanto a Allen, o cineasta não teve essa preocupação e, portanto, se eximiu da crítica literária que pudesse procurar pelos elementos teatrais de *Streetcar* em *Blue Jasmine*. Logo, qualquer mudança feita da peça em seu filme será entendida

como liberdade criativa de um diretor prestigiado que fez um filme que lembra a algo feito por Tennessee Williams. Isso fica evidente nos créditos iniciais de seu filme. Esses não fazem qualquer menção verbal à peça de Tennessee Williams. Enquanto os créditos aparecem em um fundo negro, o nome do filme aparece ao som de um jazz sensual e melódico logo em seguida. Esse fundo sugere que o filme tem referências ao jazz, que segundo biógrafos de Allen, é um gênero que o cineasta toca e gosta de explorar em seus filmes.

O que nos faz entender *Blue Jasmine* (2013) como uma adaptação não-explicita, ou melhor, uma reescritura da peça de Williams é justamente pelo filme se caracterizar segundo estudiosos, professores e críticos como Verna Foster (2015) em seu texto “White Woods and Blue Jasmine: Woody Allen rewrites *A Streetcar Named Desire*” como uma adaptação da peça pelo fato de o filme aludir à Blanche, sua luta com a realidade e às dicotomias teatrais da peça através de *flashbacks*, cortes, som e um novo contexto.

Uma última contribuição de Cattrysse que nos cabe salientar aqui nesta dissertação é a preocupação do autor para o viés intertextual aplicado às análises de adaptações. O autor pondera que não é errado usar o viés intertextual para tratar de adaptações, mas ele pensa que a prática deve ser reformulada, pois a teoria ainda está presa à ideia de um texto-fonte, ou seja, resigna uma adaptação à “sombra da literatura”. O autor ainda afirma que isso limita o uso da perspectiva intertextual, pois prioriza a literatura em detrimento do valor da adaptação como adaptação. Por isso, concordamos quando Cattrysse preconiza que ao encarar o valor intertextual (ou intersistêmico, seguindo as concepções da Tradução Intersemiótica) inerente às adaptações fílmicas, precisamos enxergar esse texto anterior (pré-texto):

Não como um material principiante para ser reconstruído, mas como modelos que determinaram a produção do texto de partida (adaptação, tradução, paródia etc.) de alguma forma e a um certo ponto⁴¹ (Cattrysse, 1992, p. 63).

Tendo isso em mente, procuramos nesta dissertação estabelecer uma perspectiva metodológica que contribuísse com a visão sociocultural das adaptações fílmicas. Procuramos então delinear um arcabouço teórico que desse conta do nosso objetivo principal que é analisar a adaptação fílmica como reescritura da personagem

⁴¹ Not as source material to be reconstructed, but as models which have determined the production of the target text (adaptation, translation, parody, etc.) in some way and to a certain extent.

Blanche Dubois do autor Tennessee Williams na peça *Streetcar* (1947) feita por Woody Allen em seu filme *Blue Jasmine* (2013). Para tal, evidenciaremos em nossa análise, a inovação e técnicas criativas no universo cinematográfico da obra autoral de Woody Allen.

A inovação e técnicas usadas por Allen em *Blue Jasmine* (2013) serão analisadas no capítulo 4 e procuraremos perceber como o autor, sendo dramaturgo, roteirista e musicista, lida com o espaço literário dentro de seus filmes. Nisso, Maria Castanho Caú (2017), que desenvolveu a tese de doutorado *Náufragos no mundo – os escritores e o processo literário no cinema de Woody Allen*, afirma que:

É interessante notar que essa sofisticada relação com o espaço literário emerge na obra de um cineasta que não lida com adaptações literárias, mas apenas com roteiros originais, sendo ele mesmo não apenas roteirista, mas um dramaturgo encenado [...] (Caú, 2017, p. 19).

Com base nessa citação, procuramos fomentar na perspectiva de reescrituras entender como Allen supostamente elabora em *Blue Jasmine* (2013) uma adaptação que amplia e atualiza a personagem Blanche para a contemporaneidade, exercitando o chamado *auteurism* ao transformar a peça (signo verbal) em filme (signo visual).

Posto isto, trazemos para esta dissertação a proposta de analisar a personagem Blanche Dubois criada por Tennessee Williams, que é considerada por muitos fadada ao declínio, como Williams sugere metaforicamente no primeiro ato de sua peça, e comparar com a *socialite*, gananciosa e inescrupulosa Jasmine French, na adaptação livre de Woody Allen em *Blue Jasmine* (2013).

Assim como Kazan (1951), Allen faz uma reescritura dessa complexa personagem do teatro americano e a traz para a contemporaneidade dos Estados Unidos ao refletir em seu filme sobre uma mulher que colapsa e não se encaixa com a realidade a sua volta, aludindo à Blanche.

A escolha desse filme se deu basicamente pelo fato de o cineasta não se manifestar abertamente que se inspirou na peça de Tennessee Williams para compor seu filme, com isso, nos encarregaremos adiante de discutir as escolhas mais simbólicas da *mise-en-scène* de Woody Allen que possam sustentar a hipótese de reescritura da peça em seu filme tal qual apontaram Verna Foster (2015) e outros autores em seus textos.

Por fim, desde o lançamento da peça em 1947, Williams se consagra como

um dos maiores dramaturgos de sua geração por causa de sua escrita e representação singular de seus personagens. Com isso, a presente dissertação pretende contribuir para a fortuna crítica de Tennessee Williams e agregar à *corpora* dos Estudos da Adaptação uma análise atual de uma adaptação tecnicamente recente da referida peça.

4 BLUE JASMINE E O CINEMA DE WOODY ALLEN

Neste capítulo analisamos a personagem Jasmine French, interpretada pela atriz australiana Cate Blanchett no filme *Blue Jasmine* (2013) dirigido e escrito por Woody Allen com relação à personagem Blanche Dubois da peça *A Streetcar Named Desire* (1947) de Tennessee Williams. Observando como o filme de Allen atualiza os dilemas e as vicissitudes de Blanche, salientamos aspectos da linguagem cinematográfica como espaço, trilha sonora, *flashbacks*, diálogos e a função da personagem Blanche na peça para embasar a conjectura de que Allen reescreve a personagem de Tennessee Williams em um contexto pós-crise econômica de 2008⁴². Tal hipótese nos permite compreender que Jasmine, assim como Blanche, precisa lidar com a perda de sua fortuna, mesmo que para isso a personagem negue sua nova condição social e mascare sua ruína através de fantasias e planos de um novo casamento. Suas atitudes, questionáveis diante dos outros personagens no desenrolar do filme, caracterizam uma espécie de autodestruição feminina. Como suporte teórico para a análise levantada aqui utilizamos Anne Goliot-Lété e Francis Vanoye (2012), Jacques Aumont (2012), Marcel Martin (2005) entre outros.

4.1 O cinema autoral de Woody Allen: paradoxos entre liberdade e controle

⁴² A crise econômica de 2008 foi um dos maiores eventos da história contemporânea e tem como pivô a falência do banco de investimentos *Lehman Brothers*, segundo aponta Laurence M. Ball (2018, p. ix) em seu livro *The Fed and Lehman Brothers: setting the record straight on a financial disaster*. De acordo com o autor (2018), no dia 10 de setembro de 2008 o Sistema de Reserva Federal dos Estados Unidos fez uma análise da economia do país estimando que quedas nos preços imobiliários somados à inadimplência de hipotecas e a taxa de desemprego tinham causado certo desgaste na economia, mas que logo as estatísticas melhorariam. Tudo mudou cinco dias depois quando o banco *Lehman Brothers*, quarto maior banco de investimento dos EUA, pediu concordata, daí iniciando uma das maiores crises na história do país desde a Grande Recessão de 1929. A falência do banco resultou no chamado “tsunami financeiro” em que vários outros bancos perderam credibilidade, créditos e investimentos. Ainda segundo Ball (2018), a crise no sistema financeiro espalhou-se rapidamente pelo resto da economia. À medida que a riqueza foi destruída e os fluxos de crédito foram interrompidos, os consumidores e as empresas reduziram drasticamente os seus gastos, produzindo a Grande Recessão de 2008-2009. Porque a taxa de desemprego aumentou, as pessoas perderam suas casas e investimentos. O economista de Princeton, Alan Blinder, resume esses eventos com uma metáfora vívida: a economia foi atingida por um caminhão, e “a placa daquele caminhão dizia: L-E-H-M-A-N. Para o autor, os efeitos sociais também foram catastróficos, pois por detrás dessas taxas de desemprego há também danos na vida das pessoas, por exemplo, pessoas que tiveram dificuldades de terminar os estudos durante a crise tiveram problemas em começar uma carreira, portanto, reduzindo seus prospectos de vida. Como consequência, taxas de depressão, abuso de substâncias, suicídio e morte por doenças do coração aumentaram.

*Written and directed by Woody Allen*⁴³ é uma marca conhecida dos créditos de abertura nos filmes do escritor, roteirista, músico, ator e cineasta Allan Stewart Konigsberg, ou Woody Allen, pois é a última informação dos créditos a ser apresentada do rol de colaboradores e pessoas envolvidas na produção da película e a última sentença a ser lida no fundo negro antes do plano de abertura do filme ser apresentado ao público. Isso pode representar duas leituras possíveis. A primeira é que Allen se apresenta como um diretor vanguardista e saudosista, uma vez que era comum nos primeiros anos do cinema tais informações serem apresentadas antes do filme começar, como aponta Luli Nascimento Vieira (2009, p. 13) quando afirma que tal estilo de crédito ao longo da história se tornou algo natural. Nessa lógica, Vieira (2009, p. 13) compara esse fundo negro às telas brancas dos pintores, portanto, afirmando que “assim como a tela de um pintor (...) é o espaço em branco, difundiu-se a noção de que a tela virtualmente vazia do cineasta (...) é o espaço “em preto”. Viera (2009, p. 13) ainda afirma que tal fundo preto é uma espécie de imersão ao filme ou um processo de catarse no qual esse estilo de créditos “mimetiza o ambiente escuro da sala de cinema”.

Isso é bastante revelador para nossa análise, visto que os filmes de Allen, sejam comédias, dramas, *thrillers* ou suspenses, parecem exigir do espectador certa atenção ao que será apresentado. Ao usar essa técnica de créditos em seus filmes, Allen institui sua marca como diretor com autoridade em seus projetos cinematográficos, conferindo a ele uma responsabilidade na história do filme e sua produção. Curiosamente, apenas em *O Dorminhoco* (1973) que o diretor estiliza seus créditos iniciais nesse formato preto e branco, mas é com o filme de comédia *A Última Noite de Boris Grushenko* (1975) que Allen assume os papéis de roteirista (escritor) e diretor do filme.

A segunda interpretação dessa marca nos créditos de seus filmes é que nos permite enxergar Woody Allen como um diretor consciente de seu trabalho em colaboração com outros profissionais do ramo. Essa atitude sinaliza certa dignidade do cineasta em reconhecer que seus filmes são construídos também graças ao copioso trabalho colaborativo de cinegrafistas, editores, fotógrafos, figurinistas e outros para compor seus filmes. Nesse sentido, Allen escolhe antepô-los ao seu nome e apresentar todo o corpo de profissionais responsáveis pela criação de seus filmes.

⁴³ Escrito e dirigido por Woody Allen.

Tais interpretações corroboram a opinião de William Miller, curador do site (2012 – presente) e podcast (2021 – presente) *The Woody Allen Pages*. Para o escritor e fã de Allen:

Allen não gosta do íncrito predicado “um filme de Woody Allen”, um tributo que você vê de muitos outros diretores. Para ele, seus filmes são colaborações – ele seria nada sem sua equipe. E ele tem dois papéis para todos seus filmes: ele escreve e os dirige. Sim, ele as vezes faz outras coisas como atuar, mas ele tem uma equipe incrível que faz um trabalho melhor do que ele poderia⁴⁴ (Miller, 2022, não paginado).

Além do apreço à equipe que colabora em seus filmes, *A Última Noite de Boris Grushenko* (1975) também nos apresenta outro traço meritório no conjunto da obra de Allen – a sua relação com a literatura, especificamente com a literatura russa. Segundo Tom Shone (2015):

A ideia foi basicamente *Guerra e Paz* de Tolstói reescrita por S.J. Perelman com duelos, debates filosóficos, aldeões idiotas e uma grande opera, tudo de cabeça para baixo. Duas semanas depois de dizer a Pleskow para esperar por um mistério de assassinato em Manhattan, Pleskow recebeu em vez disso o primeiro esboço de uma comédia sobre guerras napoleônicas na Rússia czarista que abordava rapidamente a insignificância da existência⁴⁵ (Shone, 2015, p. 69).

Fica evidente de acordo com o supracitado que Allen procura na literatura pistas, ou *insights* para sua própria escrita como roteirista. Não é por acaso que Maria Castanho Caú em sua tese de doutorado (2017) classifica o cinema de Allen como:

Evidentemente bastante centrado no discurso verbal; trata-se de um cinema vococêntrico, verborrágico, em que os diálogos e narrações impulsionam a trama de forma muito marcada – o que não quer dizer que estamos diante de uma narrativa redundante, mas de um estilo cinematográfico em que a palavra ganha um peso incomum no universo fílmico (que se liga a um certo tipo de cinema europeu muito admirado por Allen, do qual são exemplos as obras de Bergman, Antonioni e Truffaut) (Caú, 2017, p. 17).

Esse cinema tido como verborrágico pela autora sugere que Allen como

⁴⁴ Allan doesn't like the grander title of “A film by Woody Allen”. A critic you see from many other directors. For him his films are collaborations. He would be nothing without his team. He has two roles for all his films – he writes them, and he directs them. Yes, he sometimes does other things like star in them, but he has an amazing crew that do their job better than Allen could.

⁴⁵ The idea was basically Tolstoy's War and Peace as rewritten by S. J. Perelman, with duels and philosophical debates and village idiots and grand opera, all turned upside down. It flew out of his typewriter. Two weeks after telling Pleskow to expect his Manhattan murder mystery, Pleskow received instead the first draft of a comedy about the Napoleonic wars in czarist Russia that touched lightly on the meaninglessness of existence.

roteirista acentua diálogos poderosos para que os atores usem como materiais para emoções e dramaticidade em seus filmes, isto é, seu cinema é verborrágico não por supervalorizar palavras em detrimento de outros recursos fílmicos, é verborrágico por usar palavras que impactam e geram sentidos para seus filmes como a literatura faz. É verborrágico por usar o recurso da palavra tal qual a literatura faz como elemento dramático e narrativo. Logo, produzir seu texto (roteiro) é um empreendimento tão importante que demanda até mesmo mais atenção que a própria tarefa de direção, já que dirigir um filme para ele é algo mais fluido. Para Allen, ser um escritor tão habilidoso quanto é como diretor é um anseio:

Para mim, o ponto fraco em cada situação é a escrita. Consigo dirigir cenas, fazer os atores atuarem e criar bons e bonitos planos. Não é tão difícil apesar de não são ser tão fácil. Muita gente consegue fazer isso. Eu gostaria de escrever melhor⁴⁶ (Lax, 2017, local. 37).

O excerto acima nos revela um “artista sério, determinado, muito exigente de si mesmo e que se recusa a qualquer comprometimento em questões estéticas⁴⁷” (Rolandeau, 2018, p. 14). Tais características implicam numa autoridade que os críticos ao longo dos anos lhe conferiram. O principal mérito concedido a Allen é o título de *auteur*.

O status de *auteur* ajuíza a um diretor a total autoria de seus filmes produzidos, ou seja, são inteiramente sua visão e estilo únicos como aponta Eric Lax (2017) em seu livro *Start to finish: Woody Allen the art of moviemaking*. Essa denominação faz referência ao movimento artístico chamado *Auteur Theory* popularizado por François Truffaut no final dos anos 1950 na França em seu programa editorial intitulado *politique des auteurs*. Essa “política de autores” criticava os ditos “filmes de roteiristas”, ou seja, filmes que tinham interesses estritamente comerciais e que o sucesso ou fracasso era devido aos roteiristas por detrás desses filmes (Truffaut, 2005, p. 258).

Esse editorial procurou distinguir diretores de seus pares através de vários critérios estéticos que os designavam como *auteurs*, ou seja, como artistas criativos e não como meros técnicos (Buckland, 2015, p. 79). Para Warren Buckland (2015, p.

⁴⁶ For me, the weak spot in every situation is always the writing. I can direct scenes, I can get performances out of the actors, I make nice and pretty shots. That’s not so hard—it’s not that easy but it’s not so hard. A lot of people can do that. I wish I wrote better.

⁴⁷ Un artiste sérieux et déterminé, exigeant énormément de lui-même, et se refusant à tout compromis en matière esthétique.

79) em seu livro *Film Studies: An introduction*, diretores que demonstram consistência em estilo e temas são os dignos da alcunha de *auteurs*, enquanto aqueles que não apresentam essa consistência são chamados de *metteurs-en-scène*. Ainda segundo o autor, os críticos versados na teoria do *auteur* acreditam que de alguma forma esses diretores-artistas (*auteurs*) são capazes de se manterem consistentes mesmo com imposições do modo de produção de Hollywood.

Apesar das observações acima, Buckland nos pergunta se é legítimo conferir tamanha responsabilidade única e criativa aos diretores. Nessa perspectiva, Buckland (2015) pondera que:

Os críticos de *auteur* reconhecem que o cinema é, obviamente, uma atividade coletiva que envolve muitas pessoas em vários estágios de pré-produção, produção e pós-produção. No entanto, argumentam eles, **é o diretor quem faz as escolhas relativas ao enquadramento, à posição da câmera, à duração da tomada e assim por diante** – aqueles aspectos da *mise-en-shot*⁴⁸ que determinam a forma como tudo é visualizado na tela. E é precisamente na *mise-en-shot* que tais críticos se concentram, porque é isso que torna o cinema único, o que distingue o cinema de outras artes⁴⁹ (Buckland, 2015, p. 79).

Fazer as escolhas de como o filme será montado na edição final realmente é um traço marcante no trabalho de Woody Allen. Conhecido por ter trabalhos com grandes editores de filmes, Allen tinha uma abordagem diferente de seus contemporâneos da época. Para Allen, aponta Miller (2022) em seu podcast, a edição de seus filmes (montagem) faz parte de seu processo criativo, uma vez que frequentemente Allen apenas dá forma à história de seu filme através do processo de edição/montagem. Mesmo tendo trabalhado com renomados diretores de fotografia em seus filmes como Gordon Willis (*O Poderoso Chefão II* – 1974), Carlo di Palma (*Il deserto rosso* – 1974) e Vittorio Storaro (*Apocalypse Now* – 1974), Woody Allen manteve estritas relações com três importantes editores de filmes ao longo de sua carreira.

A primeira montadora que mais trabalhou nos filmes de Allen foi Susan. E.

⁴⁸ De acordo com Warren Buckland (2015), *mise-en-shot* designa a forma como os eventos filmados (*mise-en-scène*) são traduzidos em imagens fílmicas.

⁴⁹ Auteur critics acknowledge that the cinema is, of course, a collective activity involving many people at various stages of pre-production, production and post-production. Nevertheless, the auteur critics argue, it is the director who makes the choices concerning framing, camera position, the duration of the shot, and so on – those aspects of *mise-en-shot* that determine the way everything is visualized on screen. And it is precisely *mise-en-shot* that auteur critics focus on, because this is what makes film unique, what distinguishes film from other arts.

Morse que ao longo de duas décadas foi responsável pela edição de produções como: *Manhattan* (1979), *Memórias* (1980), *Sonhos eróticos numa noite de verão* (1982), *Zelig* (1983), *Broadway Danny Rose* (1984), *A Rosa Púrpura do Cairo* (1985), *Hannah e suas Irmãs* (1986) – trabalho que a rendeu uma indicação ao Oscar de Melhor Edição de Filme em 1986, *A Era do Rádio* (1987), *Setembro* (1987), *A Outra* (1988), *Crimes e Pecados* (1989), *Simplesmente Alice* (1990), *Neblina e Sombras* (1991), *Maridos e Esposas* (1992), *Um Misterioso Assassinato em Manhattan* (1993), *Tiros na Broadway* (1994), *Don't Drink the Water* (1994), *Poderosa Afrodite* (1995), *Todos Dizem Eu Te Amo* (1996), *Desconstruindo Harry* (1997), e encerrando a parceria com o longa *Celebridades* (1998).

Depois de Morse, Alisa Lepselter passou a colaborar com Allen em filmes subsequentes como: *Poucas e Boas* (1999), *Trapaceiros* (2000), *O Escorpião de Jade* (2001), *Dirigindo no Escuro* (2002), *Igual a Tudo na Vida* (2003), *Melinda e Melinda* (2004), *Ponto Final - Match Point* (2005), *Scoop – O Grande Furo* (2006), *O Sonho de Cassandra* (2007), *Vicky Cristina Barcelona* (2008), *Tudo Pode Dar Certo* (2009), *Você Vai Conhecer O Homem Dos Seus Sonhos* (2010), *Meia-Noite em Paris* (2011), *Para Roma, com Amor* (2012), *Blue Jasmine* (2013), *Magia ao Luar* (2014), *Homem Irracional* (2015), *Café Society* (2016), *Roda Gigante* (2017), *Um Dia de Chuva em Nova York* (2019), *O Festival do Amor* (2020), e o mais atual filme do diretor – *Golpe de Sorte* (2023).

Em terceiro, Ralph Rosenblum que apesar de poucos filmes editados comparados as suas antecessoras foi responsável pela edição de filmes como *O Dorminhoco* (1973), *A Última Noite de Boris Grushenko* (1975) e *Noivo Neurótico, Noiva Nervosa* (1977), um filme importante na carreira de Woody Allen por ter ganhado em 1978 quatro Oscars por: Melhor Filme, Melhor Diretor para Allen, Melhor Atriz para Diane Keaton e Melhor Roteiro Original para Allen e Marshall Brickman. Rosenblum ainda garantiu um BAFTA por edição em 1978. O último longa editado por ele foi *Interiores* (1978).

Morse, Lepselter e Rosenblum assim com tantos outros colaboradores na pós-produção dos filmes de Allen contribuíram para que Allen entregasse seu próprio filme a partir de suas questões artísticas, criativas e estéticas particulares. No livro *Woody Allen on Woody Allen* (1995), Stig Björkman entrevista o cineasta para entender questões de sua obra e suas técnicas. Em uma pergunta sobre o filme *Interiores* (1978), Björkman pergunta por que uma fotografia de um personagem

aparece inesperadamente como se resumisse a história do filme, ao qual Allen (1995) responde:

Esta cena era para aparecer apenas mais tarde no filme. Mas quando estava editando o filme, Rosenblum e eu estávamos olhando para ela e pensamos, “não seria interessante pô-la logo no começo?” poderia nos dar um efeito interessante⁵⁰ (Björkman, 1995, p. 96).

Björkman (1995, p. 97) insiste “você se lembra por quê? Foi por razões psicológicas, ou...?⁵¹”, ao qual Allen redargui:

Por algum motivo, deu ao filme um começo interessante. Lembro que quando pensamos nisso, apenas dissemos que aquela cena seria realmente ótima se reproduzisse o terceiro ou quarto corte do filme. Colocamos lá, olhamos e pensamos: 'Bem, o que isso fará com o final do filme?' Mas depois descobrimos que não havia problema, então deixamos. **Isso já aconteceu comigo antes em outros filmes, onde uma cena destinada a outra parte do filme é movida para outro lugar. Tenho ideias repentinas - poderia estar andando pela rua enquanto estou editando e de repente rearranjos como esse entram na minha mente. E isso é ótimo. Dá uma certa vitalidade extra, porque é espontâneo⁵²** (Björkman, 1995, p. 97, grifo nosso).

Fica claro que para Allen a edição é algo do momento, uma atividade que reflete um instante criativo e que tais aparentes aleatoriedades contribuem para uma reescrita do que ele possa ter escrito no seu roteiro. Por essa razão, o roteiro serve como um apoio narratológico em que sua forma é tomada *a posteriori*, a partir de subjetividades e decisões próprias como um verdadeiro *auteur* faria.

Sobre se considerar como um *auteur*, Allen afirma:

Eu definitivamente seria considerado um *auteur*, mas isso não significa nem por um segundo que sou um excelente diretor ou um bom *auteur*. Para mim, um *auteur* é simplesmente uma pessoa que apresenta filmes de sua autoria. É uma categoria de cinema. Não estou colocando um cineasta *auteur* acima de um grande diretor. Quero dizer, [Elia] Kazan pode não ser um diretor *auteur*, mas é um ótimo diretor. Existem grandes cineastas *auteurs*, outros

⁵⁰ That scene was to come much later in the film. But when I was editing the film, the editor Ralph Rosenblum and I were looking at it, and we thought, 'Wouldn't it be interesting to stick it right in the front? It might give us an interesting effect.'

⁵¹ Do you remember why? Was it out of psychological reason, or...?

⁵² It just got the film off to an interesting start for some reason. I remember when we thought of it, we just said that that scene would really be great if it played the third or fourth cut of the picture. We put it there and we looked at it there, and thought, 'Well, what will that do to the end of the picture?' But then we found that it was no problem, so we left it there. That's happened to me before on other films, where a scene meant for another part of a picture is moved elsewhere. I just get a sudden idea. I could be walking down the street while I'm editing, and suddenly rearrangements like this enter my mind. And it's great. It gives a certain extra vitality because it's spontaneous.

totalmente medíocres e ruins⁵³ (Lax, 2017, local. 37).

Podemos inferir que Allen considera o *status* de *auteur* como uma nomenclatura de uma atividade que ele naturalmente já faz que é escrever os filmes que ele se propõe a fazer, em outras palavras, para ser um diretor-*auteur*, segundo Allen, “é necessário apresentar o seu material para o público⁵⁴” (Lax, 2017, local. 38). Esse material que ele diz ter de ser apresentado para seu público parece negar a posição célebre de *auteur* nos termos em que foi estabelecida e demonstra que o cineasta é um profissional que confia em seu trabalho e em como seus filmes serão editados. Allen demonstra rejeitar essas categorias estilísticas e impõe seu próprio método de fazer as coisas. Seu “gesto de autoridade absoluta” usando as palavras da crítica de cinema Caryn James (1986) para o *The New York Times* fortalece esse ponto. Allen não está preocupado com uma supervalorização de seu próprio roteiro em detrimento de seu filme, muito pelo contrário, o diretor apresenta uma percepção simbiótica das duas práticas e sugere que seu filme só vai tomar forma depois de filmado, depois de escrito, no processo de edição. Com isso, James (1986) salienta que “ele (Allen) insiste em controle total (...) do roteiro à publicidade, pois ele iguala controle com liberdade artística”.

Essas observações sobre a dicotomia entre liberdade e controle artístico nos impõem um paradoxo um pouco difícil de entender: Allen é e não é um *auteur*, uma vez que, segundo seus críticos, Allen é *auteur* a partir de seu estilo, suas nuances e escolhas como cineasta. Quando não é, é porque ele filma seu texto seguindo o que o roteiro determina em primeira instância, mas na montagem final, planos e momentos do filme são deslocados a fim de se ajustarem à história que engendrou no roteiro. Portanto, ele desconstrói sua própria criação e dessa forma acaba reescrevendo o seu próprio roteiro.

Paradoxalmente, Allen se mostra *auteur* no sentido em que foi concebida por Truffaut, mesmo a contragosto. Se como Miller (2022) afirma que Allen só encontra uma história ao editar o que foi filmado, Allen se configura como um verdadeiro *auteur*, uma vez que sua arte se materializa *a posteriori*, ou seja, o material que Allen nos

⁵³ I definitely would be considered an auteur, but that doesn't mean for a second that I'm an outstanding director or a good auteur. An auteur to me is simply a person who presents films that he is the author of. It's a category of filmmaking. I'm not putting an auteur filmmaker above a great director. I mean [Elia] Kazan might not be an auteur director but he's a truly great director. There are great auteur filmmakers and totally mediocre ones and bad ones.

⁵⁴ it has to be your material that you're presenting to the audience.

fornece (roteiro, filmagens, planos, edição/montagem) são “operações de deciframento” (Wollen, 2013, p. 61) de seus filmes, ou melhor, de sua autoria. Sua espontaneidade na edição, finalmente, decifra sua decisão de privilegiar uma história maleável a partir das cenas filmadas e não na ordem que o roteiro as determinou.

Em *Signs and meaning in the cinema* (2013), Peter Wollen nos permite entender Allen como um diretor *auteur* e não um *metteur en scène*, pois no trabalho do diretor há uma dimensão semântica, e não puramente formal. Isto é, quando Allen revela trabalhar com editores para na montagem encontrar sua história percebemos um artista preocupado com os sentidos que seus filmes produzirão a partir da montagem. É um trabalho que extrapola os códigos preexistentes do texto: o roteiro, o livro ou a peça (Wollen, 2013, p. 62). Isto é, se para Truffaut um filme de roteirista é algo reprovável, Allen subverte esse axioma e se apresenta como dois em um: roteirista e diretor. Isso nos mostra que o cineasta em questão entende suas limitações como roteirista e procura ultrapassar os limites do seu texto com sua própria linguagem cinematográfica. O trabalho de edição que Allen empenha colaborativamente com Alisa Lepselter atualmente transforma seus filmes em complexos trabalhos audiovisuais operados nos seus próprios moldes de diretor, roteirista, escritor, musicista e autor.

Outrossim, o Allen *auteur* se consagra como tal justamente por mover cenas de lugar dentro do filme como uma maneira de revitalizar a história que será apresentada no filme. Independente da técnica usada na edição, o que Allen objetiva é “o efeito no público”. Tal efeito é “o que o diretor vê e escuta dentro de sua própria mente⁵⁵” como se fosse um músico de jazz que toca o que escuta em sua mente (Lax, 2017, local. 39).

Se você pega o roteiro de *O Mundo a Seus Pés* e entrega para para William Wyler, Godard e Welles, você tem filmes diferentes. Esses caras que são bons diretores dar-te-ão filmes interessantes como um bom roteiro simples assim e os que são menos talentosos não⁵⁶ (Lax, 2017, local. 39).

Podemos acrescentar à ideia supracitada o ponto de vista de William Miller (2022):

Através da edição de filmes, Allen emergiu com seu próprio estilo – estilo esse que nasce no próprio temperamento artístico de Allen. Há tomadas mais

⁵⁵ It's what the director sees and hears in his head.

⁵⁶ If you take the scenario to *Citizen Kane* and you give it to William Wyler and to Jean-Luc Godard and to Orson Welles, you get different movies. The guys who are good directors will give you interesting movies with a good basic script like that, and the ones that are less talented won't.

longas, muito pouco enquadramento e uma paleta de cores preferida. O uso da câmara por Allen criou muitos ápices cinematográficos. Com sua insistência no uso do preto e branco, nas experimentações com *mockumentary*, à quebra de todas as regras de edição com edições “aleatórias”, até a sucessão de filmes de planos esplendidos, Allen fez sua carreira com o incrível uso da câmara⁵⁷ (Miller, 2022, não paginado).

Como podemos ver, é como se Allen (não) subvertesse a ideia congênita da teoria *auteur*. Por escrever seus próprios roteiros, e dirigi-los, o cineasta entende que sua função dentro de sua própria obra é impactar seu público através de seus recursos.

Sobre esse assunto, pode-se especular ainda que o *auteurism* de Allen também se manifesta em suas inspirações, em quem ele avalia como bons cineastas e nos filmes que ele considera bem feitos. O diretor parece se encaixar no cinema moderno como era nos anos 90, ou seja, ele aprecia aquele cinema pós-guerra europeu. É como se Allen ainda apresentasse um filme que testemunha e mostra a contemporaneidade em sua verdade (Vanoye; Goliot-Lété, 2012, p. 32), ou seja, Allen produz um cinema moderno à luz do próprio cinema moderno e do que se entendia por ele na década de 90.

Para os autores Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété no livro *Ensaio sobre a análise fílmica* (2012), o cinema moderno caracteriza-se por:

- (I) Narrativas mais frouxas, menos ligadas organicamente, menos dramatizadas, comportando momentos de vazio, lacunas, questões não resolvidas, finais abertos ou ambíguos;
- (II) Por personagens desenhados com menor nitidez, muitas vezes em crise (crise de casais, crise psicológica), pouco dados à ação;
- (III) Por procedimentos visuais ou sonoros que confundem as fronteiras entre subjetividade (do personagem, do autor) e objetividade (do que é mostrado): sonhos, alucinações, fantasias, lembranças mostradas sem transição com imagens do “presente objetivo” (ver Fellini, Bergman, Carlos Saura, todos precedidos por Bruñel); mistura de estilo documentário ou de reportagem com uma filmagem de ficção mais clássica (Rohmer, Godard); manipulações temporais que produzem no espectador efeitos de confusão entre presente, passado e tempo Imaginário (Resnais);
- (IV) Por uma forte presença do autor, de suas marcas estilísticas, de sua visão sobre os personagens e sobre a história que conta: comentário narrativo (as vozes em *off* em Truffaut), movimentos do aparelho, rupturas estilísticas bruscas (Godard), primeiros planos insistentes, longos planos fixos (Bergman, Eustache);
- (V) Por uma certa propensão à *reflexividade*, isto é, a falar de si mesmo (do cinema, dos filmes, da representação e das artes, das reações entre a imagem, o imaginário e o real, da criação) (Vanoye; Goliot-Lété, 2012, p. 33).

⁵⁷ Through it, he emerged with his own style. It's a style born from Allen's artistic temperament. There would be longer takes, very little coverage, and a preferred color-scheme. Allen's use of the camera has led to many cinematic heights – his insisted use of black and white, to his experiment with mockumentary, to breaking all the rules with haphazard editing, to just film after film with gorgeous shots, Allen has made a career of incredible camera work.

Tais características, apesar de escritas há mais de 30 anos pelos autores, nos norteiam no tocante à obra fílmica de Allen, uma vez que nos ajudam a compreender seus filmes como projetos individuais, frutos de um momento particular de criação e colaboração com outros profissionais do cinema. Para exemplificar um dos pontos levantados acima, os autores ainda discutem que o cinema moderno está vinculado ao neorrealismo italiano que, por sua vez, liga-se ao gênero documentário, cuja evolução não cessou desde sua aparição com os irmãos Lumière. Os autores apontam que uma característica marcante desse gênero é justamente a apresentação de personagens sem ações espetaculares, ou seja, anti-heróis (Vanoye; Goliot-Lété, 2012, p. 32). Com relação a isso, Woody Allen utiliza o gênero em questão para subvertê-lo as suas próprias propostas, assim, em seu filme *Zelig* (1983) que é:

Um documentário falso sobre um homem que reflete a forma de todos, ou quase todos, que ele encontra. Ele é como um artista cujo olho – ou câmera – reflete o mundo para que outros vejam. Zelig, no entanto, é “uma aberração”, um homem doente que, embora fascinante para a sociedade - “dá nos nervos” - também deve ser curado. E ele é. O filme explora a possibilidade de uma relação saudável entre o indivíduo e o mundo com o qual ele entra em contato – e como a arte pode refletir e constituir tal relação⁵⁸ (Nichols, 1998, p. 15).

Para reforçar essa questão, Mary P. Nichols (1998) em seu livro *Reconstructing Woody: art, love, and life in the films of Woody Allen* basicamente atesta nosso ponto de vista sobre o *auteurism* de Allen já que segundo ela, em *Zelig* (1983), o diretor usa do gênero documentário e o desconstrói para sua própria reflexão sobre o seu papel como cineasta. Allen, apesar de ter crescido na época que o *star system*⁵⁹ ainda concentrava atenção para os atores em filmes, como aponta Nichols (1998, p. 14), logo percebeu que “o que os diretores estavam fazendo” e decidiu então refletir sua própria atividade em filmes como *Memórias* (1980) e *A Rosa Púrpura do Cairo* (1985).

Quanto aos “heróis” não convencionais, ou anti-heróis, Nichols (1998, p.

⁵⁸ A fake documentary about a man who reflects the shape of everyone, or almost everyone, whom he encounters. He is like an artist whose eye—or camera—reflects the world for others to see. Zelig, however, is “a freak,” a sick man who, while fascinating to society, indeed, “touching a nerve,” must also be cured. And he is. The movie explores the possibility of a healthy relationship between the individual and the world with which he comes into contact—and how art can reflect and constitute such a relation.

⁵⁹ Segundo Edgar Morin (1961, p. 12), *star system* é o “centro da indústria cinematográfica” e que numa imensa parte do mundo, para uma parte esmagadora da indústria cinematográfica, os filmes giram em torno de uma espécie de artista solar apropriadamente chamado de estrela. Ou seja, foi um movimento promovido pela indústria cinematográfica para promover estrelas numa percepção mercadológica, explorar suas imagens, vidas e trabalhos em contratos com estúdios de cinema.

14) observa que, na peça *Play It Again, Sam* (1969), em Allen que escreveu e atuou, o personagem reflete as neuroses da vida moderna e questiona se filmes promovem tais neuroses. As reflexões sobre o papel do cinema desse personagem incutem na autora as seguintes indagações:

Eles (filmes) nos enganam sobre a vida? Eles corrompem? Ou os filmes podem ser úteis para superar nossas neuroses? Existe esperança para o indivíduo moderno e alienado, e que forma essa esperança pode assumir? ⁶⁰ (Nichols, 1998, p. 15).

Tais reflexões, ou metarreflexões, não se resumem apenas ao cinema, já que Allen apresenta muitas inquietações com relação a outras artes, com a literatura em especial, como apontamos em *A Última Noite de Boris Grushenko* (1975). Assim, Allen vai discutir literatura (prosa e o teatro) em outros filmes e isso acaba por revelar suas afinidades com o texto literário.

Em vista disso, Nichols (1998, p. 8) comenta que o espólio literário de Allen varia de escritores, de poetas e filósofos. A autora alega que Tolstói e Dostoiévski são vistos por Allen como “mais elevados que outros romancistas”⁶¹, logo, são os autores preferidos do cineasta justamente pelos temas que eles discorrem em suas obras, temas esses de naturezas existencial e espiritual.

Björkman (1995, p. 208), ao entrevistar Allen sobre o filme *Crimes e Pecados* (1989), destaca que o longa se aproxima bastante da literatura romântica, cuja natureza era romper com ordens preestabelecidas de escrita entre os diferentes gêneros, portanto, o filme seguia essa mesma premissa. Por essa razão, *Crimes e Pecados* (1989) ora era drama, comédia de costumes, ora era tudo junto.

Allen confirma tal observação e diz que:

Tem uns filmes meus que chamo de “romances sobre filmes” e *Crimes e Pecados* é um deles, em que uma quantidade de personagens está sendo dissecados e um quantidade de histórias está acontecendo ao mesmo tempo. Algumas delas podem ser mais engraçadas, ao passo que outras podem ser mais filosóficas⁶² (Björkman, 1995, p. 208).

O fato de Allen classificar tais filmes como “romances sobre filmes” nos

⁶⁰ Do they mislead us about life? Do they corrupt? Or can movies be of use in overcoming our neuroses? Is there hope for the modern, alienated individual, and what form might that hope take?

⁶¹ greater than other novelists.

⁶² There are certain movies of mine that I call “novels on film”, and *Crimes and Misdemeanors* is one of them, wherein a number of characters are being dissected and a number of stories are going on at the same time. Some of these stories can be humorous, while other stories can be more philosophical.

revela que as histórias de Allen tendem a contar histórias que privilegiam personagens complexos, eloquentes e muitas vezes em crise, como a gente costuma ler em romances modernos. Esses ditos “romances sobre filmes” demonstra que Caú (2017) estava certa ao qualificar os filmes do cineasta como verborrágicos, pois Allen parece recorrer à literatura para construção e desenvolvimento dos temas existenciais e literários que chamam sua atenção.

Björkman (1995, p. 209) consegue também analisar *Crimes e Pecados* (1989) para além das formas do romance, mas na perspectiva temática deles. Para ele, o filme por ser uma narrativa de cunho “existencialista”, se engaja em temas existenciais universais sobre nossa posição na vida e no mundo.

Björkman então pergunta o que gostaríamos de saber nesta dissertação, “há algo que você gosta e procura na literatura também?”, ao qual Allen responde categoricamente “certamente quando se lê um livro de Tolstói é um ótimo exemplo. Mas é maravilhoso a maneira como alguns romances são construídos e executados⁶³” (Björkman, 1995, p. 208).

Nesse sentido, por se tratar de um cinema vococêntrico, no entendimento da pesquisadora Caú (2017), Allen apresenta filmes que por sua natureza verborrágica não podem ser compreendidos sem som. Para tal, Caú propõe os seguintes exercícios:

Dois exercícios simples comprovam esse vococentrismo: 1) Tentar assistir a um filme de Allen sem som e perceber o quão pouco da trama se é capaz de compreender em comparação com um filme clássico-narrativo qualquer; 2) Notar a diferença entre o que é de fato dito e o que as legendas da versão em português conseguem captar (sempre há grandes trechos que, por falta de espaço, precisam ficar de fora, o que faz com que aqueles que não têm acesso ao idioma original fatalmente percam parte do que é enunciado nos filmes do cineasta) (Caú, 2017, p. 17).

A pesquisadora em tese desmitifica através do cinema de Allen que cinema (imagens) e literatura (palavras) não dialogam, não se traduzem, ou no nosso entendimento, não se reescrevem. Caú parece dialogar com o pós-estruturalismo que não incentiva essa oposição das artes. Para entender a pesquisadora, em *Novels, Films, and the Word/Image Wars* (2004) a autora Kamilla Elliot alega que antes do pós-estruturalismo desfazer tal confusão, escritores como Foucault, Barthes, Hillis

⁶³ SB: Is there something you like and look for in a in literature as well? WA: Yes, certainly When you read a Tolstoy novel, for instance. That's an extreme example of it. But it's wonderful the way some novels are constructed and executed.

Miller, e W. J. T. Mitchell alimentavam essa diferenciação. Elliot (2004) cita que Hillis Miller argumentava que:

Nem o significado de uma imagem nem o significado de uma frase são de forma alguma traduzíveis. A imagem significa ela mesma. A frase significa ela mesma. Os dois nunca poderão se encontrar⁶⁴ (Elliot, 2004, p. 1).

Tal pensamento não se sustenta atualmente, pois como discutimos no capítulo 3, ao lermos as ideias de Brian McFarlane, Hutcheon, Jakobson e Plaza, entendemos que a discussão não pode ser pautada apenas na inércia dos signos verbais (palavras) e os visuais (imagens), mas sim na relação dos dois, na atividade de transformação de um para outro através da Tradução Intersemiótica, e da possibilidade de gerar novos sentidos e novos efeitos. Desta maneira, como apontado no capítulo anterior, McFarlane (1996) enxerga uma possibilidade de narrativa dos dois modos, isto é, que o inegável fruto da relação cinema-literatura e vice-versa é a narrativa criada.

Os pontos levantados acima nos apresentam uma justificativa de o porquê Allen editar seus filmes com meticulosidade e atenção à história. Ele parece se preocupar com a narrativa que deseja apresentar. É como se o cineasta procurasse uma linearidade para os fatos narrados a partir da sinuosidade das cenas gravadas como se seu filme fosse um romance em prosa.

Verborrágico, musical ou poético (prosa), os filmes de Allen, bem como outras adaptações ou roteiros originais, utilizam leituras, músicas e inspirações adquiridas *a priori* para sua produção. Nada é inerte, isolado em um vácuo pronto para ser retirado e “transposto” para um filme. Por isso, como atesta Caú (2017), não podemos simplesmente assistir aos filmes do diretor sem som, pelo simples fato de Allen utilizar palavras para transmitir ideias, noções e conflitos de seus personagens de maneira profícua como a literatura faz. Nesse sentido, Allen se aproxima da literatura por estabelecer uma poderosa marca discursiva em seus filmes. Neles, o que os personagens dizem importa.

Além das palavras, de acordo com Caú (2017, p.18), os longas de Woody Allen também recorrem ao espaço literário e o diretor não poupa referências a esse recurso. Para ilustrar, em *Manhattan* (1979) há citações a escritores como August

⁶⁴ Neither the meaning of a picture nor the meaning of a sentence is by any means translatable. The picture means itself. The sentence means itself. The two can never meet.

Strindberg, Eugene O'Neill, Shakespeare, Nabokov, Isak Dinesen, Scott e Zelda Fitzgerald, Norman Mailer, Heinrich Böll, Jorge Luis Borges, Virginia Woolf, Kafka, Brecht, Tolstói, Flaubert e Noël Coward, além de uma passagem aludindo claramente à novela *A queda*, de Albert Camus. Em síntese, os personagens em *Manhattan* (1979) escrevem e tentam se encontrar através da ficção, dos seus próprios espaços ficcionais, seja através de um romance, um livro sobre O'Neil, artigos científicos ou livro de memórias, e tudo isso acontece na cidade de Manhattan retratada no filme.

Esses tributos literários em seus filmes são frutos de aspirações do próprio Allen. Em seu livro autobiográfico *A propósito de nada* (2020), o diretor nos conta sobre uma vez que teve a oportunidade de almoçar com Arthur Miller em Oviedo e de ter ganhado na época o mesmo prêmio que Miller. Allen descreve esse momento em tom de entusiasmo:

Comer com Arthur Miller é algo que eu nunca teria pensado ser possível quando era pequeno, quando era jovem, ou mesmo na semana anterior a isso acontecer. Fiz-lhe um milhão de perguntas e lembro-me claramente que ele me confirmou que, de fato, a vida não tinha sentido. Eu disse a ele o que pensava sobre a mortalidade⁶⁵ (Allen, 2020, p. 394).

Percebe-se acima que Allen idolatra figuras como Miller e mais adiante em seu livro ele ainda revela a felicidade e incredulidade de Miller gostar de seus trabalhos:

Tive muita sorte porque muitas das pessoas que idolatrava pareciam gostar do que eu fazia: Groucho, Perelman, Ingmar, Tennessee Williams, Miller, Kazan, Truffaut, Fellini, Garcia Márquez, Wislawa Szymborska, para citar alguns. A menos que seja algum tipo de pegadinha em que todos estão em conluio⁶⁶ (Allen, 2020, p. 394).

Ainda segundo Caú (2017), outro influxo literário em seus filmes se dá nas formas de narração utilizada por ele. A pesquisadora afirma que Allen utiliza estratégias como o clássico **narrador intradieético**, ou seja, aquele narrador localizado no interior da ficção (literária, teatral ou fílmica) – a personagem (Marie;

⁶⁵ Comer con Arthur Miller es algo que jamás habría creído posible cuando era pequeño, cuando era joven, incluso la semana antes de que ocurriera. Le hice un millón de preguntas y recuerdo con toda precisión que él me confirmó que, en efecto, la vida carecía de sentido. Yo le comenté lo que pensaba sobre la mortalidad.

⁶⁶ Yo he tenido la gran suerte de que a muchas de las personas que idolatraba parecía gustarles lo que hacía: Groucho, Perelman, Ingmar, Tennessee Williams, Miller, Kazan, Truffaut, Fellini, García Márquez, Wislawa Szymborska, por nombrar a unos pocos. A menos que sea una clase de broma en la que están todos compinchados.

Aumont, 2012, p. 208), como ela observa que acontece no início de *Manhattan* (1979). A autora também aponta que o diretor usa o **narrador extradiegético**, que segundo Jacques Aumont e Michel Marie em *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema* (2012), não é representado dentro da história. Tal narrador é identificado por Caú (2017) em filmes como *Vicky Cristina Barcelona* (2008) e *Café Society* (2016).

A partir das considerações feitas até aqui, procuraremos observar adiante como esses meandros nas relações entre literatura e cinema são manifestados no filme *Blue Jasmine* (2013) e salientaremos o diálogo profícuo entre o teatro de Tennessee Williams e o cinema de Woody Allen como uma possibilidade real de reescritura de um teatro complexo e alicerçado na autodestruição da personagem feminina Blanche Dubois. Essa análise se mostra necessária uma vez que desafiamos o fato de que Allen “não lida com adaptações literárias, mas apenas com roteiros originais” (Caú, 2017, p. 19), portanto, nossa análise procura destacar pontos comuns, mas também diferentes entre os dois textos, e acima de tudo, procuramos responder à pergunta que alicerçou esta dissertação: como Allen reescreveu *Streetcar* em sua proposta autoral cinematográfica trazendo Blanche Dubois à contemporaneidade através de Jasmine?

Essa pergunta é relevante para esta pesquisa, na medida em que ela procura explicitar como *Blue Jasmine* (2013) se enquadra na chamada tradição audiovisual de *Streetcar*. Isto é, mesmo Allen não explicitando sua adaptação direta da peça em *Blue Jasmine* (2013), não deixamos de observar os ecos que sua adaptação livre traz do texto de Williams.

Por tradição audiovisual de peças entendemos como o ato de adaptar uma peça tal qual a lemos/vemos. Exemplo disso é o filme homônimo de Elia Kazan que inaugura essa tendência da peça em questão. Quatro anos depois da estreia da peça na Broadway, Tennessee Williams se junta novamente ao diretor Elia Kazan no ano de 1951 para realizarem juntos em colaboração com Jo Mielziner a primeira adaptação da peça já bem-sucedida em termos de crítica e público.

Uma das razões para o sucesso de *Streetcar* deu-se pelo fato de a peça, segundo críticos, apresentar uma inovação em sua linguagem teatral, por isso, o desafio na época foi adaptar/traduzir essa inovação teatral com os recursos do cinema e ninguém melhor do que Kazan para tal, uma vez que ele que se tornou muito amigo de Williams durante as apresentações da peça na Broadway.

Após a adaptação fílmica de *Streetcar*, cinco anos mais tarde, Kazan dirigiu

a adaptação fílmica de *Baby Doll* (1956) e outras peças de Williams como: *Camino Real* (1953), *Cat in a Hot Tin Roof* (1955) e *Sweet Bird of Youth* (1959).

Com intuito de catalogar as adaptações feitas para o cinema ou televisão, elaboramos a tabela abaixo em ordem cronológica delas. Salientamos que incluímos as principais produções que apresentam alusões à peça, seja através do trio Blanche, Stella e Stanley (adaptações explícitas), ou por alusões aos temas discutidos na peça de Williams como vemos em *Blue Jasmine* (2013) e *Tudo sobre Minha Mãe* (1999) do cineasta espanhol Pedro Almodóvar, produções essas encaradas como reescrituras ou adaptações livres.

Tabela 1: Adaptações fílmicas/televisivas de *Streetcar*

Título	Direção/Produção	Elenco	Ano	Meio
<i>A Streetcar Named Desire</i>	<i>Elia Kazan, Charles K. Feldman</i>	<i>Vivien Leigh, Marlon Brandon, Kim Hunter</i>	1951	Cinema
<i>A Streetcar Named Desire</i>	<i>John Erman, Marc Trabulus</i>	<i>Ann-Margret, Treat Williams, Beverly D'Angelo</i>	1984	Televisão
<i>A Streetcar Named Marge</i>	<i>Rich Moore</i>	<i>Marge Simpson, Ned Flanders</i>	1992	Televisão
<i>A Streetcar Named Desire</i>	<i>Glenn Jordan</i>	<i>Jessica Lange, Alec Baldwin, Diane Lane</i>	1995	Televisão
<i>A Streetcar Named Desire</i> *	<i>André Previn</i>	<i>Renée Flemming, Elizabeth Futral, Rod Gilfry</i>	1998	Televisão*
<i>Tudo sobre Minha Mãe</i>	<i>Augustin Almodóvar, Pedro Almodóvar</i>	<i>Cecilia Roth, Marisa Paredes, Candela Peña, Antonia San Juan, Penélope Cruz</i>	1999	Cinema
<i>Blue Jasmine</i>	<i>Woody Allen, Letty Aronson</i>	<i>Cate Blanchett, Sally Hawkins, Alec Baldwin, Peter Sarsgaard</i>	2013	Cinema

* Essa adaptação foi feita em Ópera, mas televisionado pela PBS.

<i>The Departure</i>	Gillian Anderson	Gillian Anderson, Bruce Alexander, Suzanne Bertish	2014	Cinema
<i>A Streetcar Named Desire</i>	Matthew Hastings	Joseph Morgan, Daniel Gillies, Phoebe Tonkin	2016	Televisão

Fonte: criado pelo autor

A tabela demonstra que, apesar de a adaptação de 1951 ter tido sucesso e aclamação pela crítica, não se criou uma tradição de adaptação da personagem para outras mídias, como podemos perceber com as peças de Shakespeare e seus personagens, por exemplo. Logo, concluímos que os estudos ainda se debruçam sobre a adaptação de Kazan e a reverberação que causou no cinema, nos estudos fílmicos, nos estudos sobre adaptação e nos estudos do teatro de Tennessee Williams.

Para que possamos fomentar um outro olhar sobre a obra de Tennessee Williams, optamos aqui nesta dissertação por analisar o filme *Blue Jasmine* (2013) de Woody Allen para entendermos como uma personagem tão emblemática e tão metateatral como Blanche é vista sob a ótica do cineasta Woody Allen. Analisaremos na subseção a seguir como a personagem de Allen atualiza as questões de Blanche e como a autodestruição da personagem no teatro está presente de forma atualizada no cinema autoral de Allen mesmo que no filme não haja menção explícita aos personagens Blanche, Stanley e Stella.

A escolha desse filme se deu basicamente pelo fato de o cineasta não se manifestar abertamente que se inspirou na peça de Tennessee Williams para compor seu filme. Com isso, nos encarregaremos de discutir importantes detalhes da montagem da *mise-en-scène* de Woody Allen que possam dar suporte à hipótese de que *Blue Jasmine* (2013) pode ser visto como uma reescritura de *Streetcar* (1947).

Em linhas gerais, desde o lançamento de *Streetcar* em 1947, Williams vem sendo debatido por especialistas no meio acadêmico por causa de sua escrita e representação singular dos personagens na peça, assim como o cineasta Woody Allen que, na condição de dramaturgo, cineasta e roteirista também é tema de debates e pesquisas acerca de sua produção audiovisual no contexto atual. Com isso, a presente dissertação pretende dar suporte ao debate das adaptações fílmicas da personagem Blanche Dubois na perspectiva da contemporaneidade.

4.2 A autodestruição de Blanche Dubois (1947) reescrita para o cinema de Woody Allen

Blue Jasmine foi lançado nos Estados Unidos respectivamente em 26 de julho de 2013 em alguns teatros e salas de cinema e nacionalmente em 23 de agosto do mesmo ano. Escrito e dirigido por Woody Allen, o filme marca o 43º longa da carreira do diretor e reúne no elenco principal, Cate Blanchett como Jasmine French, esposa do magnata Hal Francis (Alec Baldwin) que se envolve em um escândalo de fraude financeira e leva à ruína a vida glamurosa em Nova Iorque de Jasmine. Outros personagens são a irmã de Jasmine, Ginger, interpretada por Sally Hawkins, Peter Sarsgaard como Dwight, um pretendente a marido de Jasmine, Andrew Dice Clay como Augie e Bobby Cannavale como Chilli, ex e atual parceiro de Ginger, respectivamente. O longa contrapõe duas vidas, duas mulheres em uma, duas cidades e duas realidades a partir da perspectiva de Jasmine. A história, portanto, enfatiza por meio do entrecruzamento entre *flashbacks* e o tempo presente as vicissitudes que levaram Jasmine agir como uma personagem egoísta, gananciosa e autodestrutiva.

Em síntese, o filme para alguns autores como Tom Shone (2015), Yannick Rolandeau (2018) e Nassim Winnie Balestrini (2015) é uma mistura de duas histórias: a primeira é sobre o escândalo de fraude financeira que ganhou as páginas dos jornais em 2008 e ficou conhecida como *The Madoff investment scandal*. Principal responsável pela fraude, Bernie Madoff foi condenado em 2009 a 150 anos de prisão após confessar ter organizado um esquema de pirâmide avaliado em 65 milhões de dólares, como aponta a BBC News Brasil (2021).

O jornal aponta ainda que, antes da prisão em 2009, Madoff tinha sido investigado pelo menos umas oito vezes no passado, mas foi apenas com a recessão de 2008 que seu esquema colapsou. Esse fato nos chama atenção, pois o personagem Hal Francis (Alec Baldwin) tem um perfil parecido com o de Madoff e na história também engana a irmã (Ginger) de Jasmine e seu então cunhado Augie. Ambos os personagens acreditaram na expertise de Hal como aconteceu na realidade com o caso Madoff e no final acabaram levando a pior, tendo seus sonhos destruídos pela ambição de um homem rico, poderoso e prestigiado no mercado financeiro. Tal

semelhança entre os fatos e ficção pode ser ilustrada numa fala do ganhador do prêmio Nobel da Paz, Elie Wiesel, que à BBC News Brasil (2021) afirmou: "Nós pensamos que ele era Deus. Confiamos em tudo em suas mãos".

A segunda história que parece influir na narrativa de *Blue Jasmine* é a peça de Tennessee Williams, *A Streetcar Named Desire* lançada e montada em 1947, como fora discutido anteriormente.

Sobre as possibilidades de tais histórias (Madoff e *Streetcar*) terem influenciado seu filme, Allen nega veementemente e atribui a ideia para o filme a partir de uma conversa que teve com a companheira Soon-Yi sobre a esposa (Ruth Madoff) de um investidor que entrou em ruína depois de descobrir as traições do marido e seu envolvimento com as fraudes, como aponta Nassim Winnie Balestrini (2015) em seu texto *Woody Allen's Blue Jasmine: A Seductively Scented Flower Performing in a Theatrical Bubble*. Sobre isso, Tom Shone (2015) confirma Balestrini e afirma que:

Ela passou de alguém com contas correntes em todos os lugares e uma ilimitada quantia, virtualmente, para alguém que tinha que fazer compras em lugares baratos e até arranjar um emprego", disse Allen, que achou que era "uma situação psicológica interessante para uma mulher. estar... **se houvesse alguma maneira de ela ter provocado isso, isso poderia cumprir alguns daqueles requisitos gregos**⁶⁷" (Shone, 2015, p. 264, grifo nosso).

Tal afirmação salienta a importância que Allen atribui a suas histórias e sinaliza suas reais intenções com histórias que lê ou ouve. "Cumprir requisitos gregos" é uma clara referência à proposta dramática e trágica das tragédias clássicas gregas que Allen preza. Quer dizer, Allen, apesar de não confirmar inspiração nem no caso Madoff e nem em *Streetcar*, revela seu desejo de realizar uma produção cinematográfica que nasce com interesse em uma mulher, sua trágica história e de criar uma história "original" a seu próprio intento, porém, versado na carga dramática que as tragédias gregas podem oferecer. Nesse sentido, a passagem acima também demonstra uma contradição no discurso de Allen, pois ele já havia deixado implícito em seu livro autobiográfico seu interesse em reproduzir um filme como *Streetcar* (1951) justamente por se sentir influenciado pela grandiosidade da peça e da adaptação homônima de 1951 feita por Elia Kazan. O motivo para esse desejo se dá

⁶⁷ She went from someone with charge accounts every place and a limitless amount of money, virtually, to someone who had to shop in bargain places and even get a job," said Allen, who thought it was "an interesting psychological situation for a woman to be in ... if there was some way that she brought it on herself, it could fulfill some of those Greek requirements."

pelo simples fato de o cineasta considerar o filme de Kazan como uma “perfeição artística por completo”. Para ele, o filme representa:

A combinação mais perfeita de escrita, atuação e direção que já vi em toda a minha vida. Concordo com Richard Schickel, que descreveu o trabalho como perfeito. Os personagens são maravilhosamente escritos e cada nuance, cada instinto, cada linha de diálogo é a melhor escolha possível de tudo que existe no universo conhecido. Todas as performances são sensacionais. Vivien Leigh é incomparável, mais real e clara do que algumas pessoas reais que conheço. E Marlon Brando é um poema vivo. Ele foi um ator que subiu ao palco e mudou a história da atuação. A magia, o cenário, Nova Orleans, o French Quarter, as tardes úmidas e chuvosas, a noite de pôquer. Gênio artístico, sem qualquer reserva⁶⁸ (Allen, 2020, p. 403).

Allen consegue perceber todos os detalhes artísticos pelos quais a peça de Tennessee Williams se tornou uma obra importante e popular na cultura literária e teatral e admite mais tarde que toda vez que assiste à adaptação de *Streetcar* devaneia com a possibilidade de reproduzir algo parecido, o que rapidamente ele reconhece não conseguir fazer exatamente igual. Para ele, *Blue Jasmine* seria uma tentativa dessa vontade. Para Allen, seu filme de 2013 estrelado por Cate Blanchett é uma ótima tentativa, mas não tem o charuto (da peça):

Abençoado com uma grande atriz, Cate Blanchett, tento o meu melhor para criar para ela uma situação que tenha poder dramático. A ideia é da minha esposa e é uma boa ideia. Mas ele se baseia demais em Tennessee Williams. O mesmo pode ser visto posteriormente em *Roda Gigante*, o melhor filme que fiz até hoje, mas tenho que me livrar dessa influência sulista⁶⁹ (Allen, 2020, p. 404).

Tais considerações nos fazem perceber que o texto de Balestrini (2015) fundamenta nossa hipótese que Allen reescreve a peça de Tennessee Williams, pois ao enxergar ecos da peça no filme, nos permite aventar que Allen, por ser um escritor de experiência reconhecida e prestígio na cultura popular, acaba não realizando tal

⁶⁸ La combinación más perfecta de guion, interpretación y dirección que he visto en toda mi vida. Coincido con Richard Schickel, quien ha calificado la obra de perfecta. Los personajes están maravillosamente escritos y cada matiz, cada instinto, cada réplica de diálogo es la mejor opción posible de todas las que existen en el universo conocido. Todas las actuaciones son sensacionales. Vivien Leigh está incomparable, más real y nítida que algunas personas reales que conozco. Y Marlon Brando es un poema viviente. Era un actor que salía a escena y cambiaba la historia de la actuación. La magia, el escenario, Nueva Orleans, el Barrio Francés, las tardes lluviosas y húmedas, la noche de póker. Genio artístico, sin ninguna reserva.

⁶⁹ Bendecido con una gran actriz, Cate Blanchett, trato lo mejor que puedo de crear una situación para ella que posea potencia dramática. La idea es de mi mujer, y es una buena idea. Pero se basa demasiado en Tennessee Williams. Lo mismo puede apreciarse más tarde en *Wonder Wheel* [Wonder Wheel; La rueda de la maravilla], la mejor película que he hecho hasta la fecha, pero tengo que despojarme de esa influencia sureña.

reprodução do texto de Williams no “modelo” de Williams, uma vez que ele não adapta livros no sentido literal da palavra e prefere dar sua própria contribuição para a história, mesmo que no final tenhamos um filme com enredo ou temática semelhantes ao que lemos em *Streetcar*.

Em um dia de filmagem no apartamento onde acontecem importantes cenas em *Blue Jasmine* (2013) e que os críticos certamente atrelariam à *Streetcar*, Santo Loquasto, *designer* de produção no filme, admite temer tais paralelismos com a obra. Ao que Allen, em última instância, responde sem ansiedade para que ele não se preocupasse com isso fazendo com que Loquasto admitisse no final que *Blue Jasmine* (2013) tinha outra proposta, sem a poesia e sem o sexo da peça (Lax, 2017, local. 79).

Para entendermos melhor a preocupação de Loquasto, vejamos as imagens abaixo.

Figuras 3 e 4: Planos americano e conjunto — Jasmine interrompe a diversão



Fonte: *Blue Jasmine* (2013)

Como podemos ver, as cenas acima retratam uma das várias cenas que ocorrem nesse espaço. Significativo para a peça de Williams, o apartamento de Stanley e Stella é um ambiente claustrofóbico que massacra as ilusões de Blanche. Lá, a personagem se encontra separada do casal apenas pelos ideais aristocráticos que mantém numa tentativa falha de não aceitar a sua realidade. Paralelamente, nas figuras 3 e 4, Allen nos apresenta sua releitura desse espaço em seu filme. Jasmine determinada em sair da casa da irmã, é apresentada momentos antes em um cômodo, tentando estudar informática para então fazer um curso de decoração de interiores. Impedida pelo barulho da televisão e sem seus remédios para seus nervos, levanta-se, abre as portas e pede para que eles baixem o volume da TV.

Acreditamos que essa cena é a versão de Allen de *A noite do Pôquer* (cena 3) na peça. Momento crucial para o antagonismo de Blanche com Stanley. Assim

como na peça, Allen destaca Jasmine em oposição a Chilli e amigos. Blanche acha que o cunhado e seus amigos são pessoas inferiores e não podem oferecer nada do que ela almeja – fugir do apartamento simplório da irmã. O plano americano enquadra Jasmine de uma forma bastante significativa, da cintura para cima, com ênfase no estado físico e psicológico dela e o plano ainda revela discretamente uma estante com bebidas alcoólicas que minutos depois será usada na sequência da situação. No filme e na peça, o álcool é um dos elementos que acompanha a estadia de Jasmine e Blanche. Para esta, é uma maneira de ela controlar seus nervos e para aquela, similarmente, de se acalmar. Podemos perceber, por conseguinte, que as duas cenas apresentadas no filme reescrevem a cena 3 da peça em estéticas mais modernas, o pôquer, diversão de Stanley com amigos na peça, é modernizado no filme. No contexto da década de 2010, eles se entretêm com a exibição de luta na televisão. Essa luta, porém, também se apresenta como certa referência ao conceito de tragédia privada da obra de Tennessee Williams. Como discutimos, Blanche, Stanley e Stella lutam para conseguirem superar suas próprias questões, lutam para se entenderem, logo, ao optar por mostrar a cena da luta assistida no começo da sequência, Allen parece também sugerir em seu filme que Jasmine luta consigo mesma para sair da casa da irmã. Tal qual Blanche, Jasmine luta por sobrevivência, mesmo que isso custe sua sanidade mental.

O plano americano usado para mostrar a estante, bem como o conjunto que também deixa à vista do espectador a televisão — motivo do estresse de Jasmine — destaca o poder da imagem fílmica de dar um sentido novo sob a perspectiva da subjetividade do cineasta. Marcel Martin em seu livro basilar para os estudos fílmicos *A linguagem cinematográfica* (2005) comenta que cineastas manipulam a imagem a partir de um simples ângulo da câmera a fim de construir um sentido na sua montagem. Para nós, esse conceito de Martin se materializa nesse pequeno momento do filme, uma vez que, por lidarmos com uma adaptação livre da peça sob a ótica criativa de Allen, percebemos que o diretor nos mostra esse eco com a peça através desse detalhe importante da personagem Blanche. Portanto, a reescritura de Blanche por Allen também mostra uma mulher que depende de álcool para lidar com suas questões mentais.

Na peça, Blanche nos diz:

Fiquei de tal modo exausta com tudo que me aconteceu, que meus nervos não resistiram. (*Apagando nervosamente o cigarro*) Estive mesmo à margem

da demência. Então, senhor Graves, o senhor Graves, é o diretor do colégio, sugeriu que eu tirasse umas férias. Claro que eu não poderia pôr todos esses detalhes no meu telegrama. (*Bebe rapidamente*) Ah, isso passa através de mim até a última gota e faz com que eu sinta tão bem! (Williams, 1980, p. 40).

Allen nos apresenta a mesma situação, mas em *Blue Jasmine*, Jasmine se descontrola ao ser confrontada sobre os golpes do marido e o que se sucedeu financeiramente após o suicídio dele. O álcool é o que ela precisa para se acalmar, estudar e impedi-la de surtar com o barulho promovido por Chilli e amigos.

Figuras 5 e 6: Plano fechado — Jasmine bebe martini



Fonte: *Blue Jasmine* (2013)

As cenas acima destacam o estado mental de Jasmine já em nível de perturbação e confusão pelo confronto com Chilli. O uso do plano fechado, por efeito, promove uma aproximação do espectador com as questões de Jasmine e arremata a situação quando sua irmã Ginger manda, no fim, os amigos de Chilli irem embora para que Jasmine possa estudar. Portanto, a *mise-en-scène*⁷⁰ de Allen destaca o conflito de Jasmine com Chilli e acaba por enfatizar duas funções da personagem na narrativa: disruptiva e autodestrutiva. Assim como Blanche na peça, Jasmine demonstra desprezo pelo entretenimento barato de Chilli e acredita que estudar decoração de interiores a torna diferente deles que a seu ver são pessoas pequenas e conformadas com a vida que levam. Jasmine é destrutiva justamente por quebrar a dinâmica já estabelecida entre Ginger e Chilli.

Ao longo do filme, vemos Chilli tentando ter um relacionamento mais estável com Ginger e tenta forçosamente morar com ela, porém Jasmine dificulta esse avanço de Chilli. Jasmine é autodestrutiva, finalmente, uma vez que ela parece se

⁷⁰ Segundo Ed Sikov (2020, p. 5), *mise-en-scène* é um termo tirado do francês e significa aquilo que foi colocado em cena ou colocado no palco. Tudo – literalmente tudo – na imagem filmada é descrito pelo termo *mise-en-scène*: é a totalidade expressiva do que você vê em uma única imagem cinematográfica. A *mise-en-scène* consiste em todos os elementos colocados na frente da câmera para serem fotografados: cenários, adereços, iluminação, figurinos, maquiagem e comportamento dos personagens (ou seja, atores, seus gestos e suas expressões faciais).

enganar com os estudos no computador para sair dali, e quando confrontada sobre isso, bebe para acalmar seus nervos, o que resulta em delírios e deslocamentos da realidade por reviver seu passado em Nova Iorque ao longo do filme.

A mudança de planos do americano para o aberto, do conjunto para fechado, por exemplo, constitui o que Martin chama de **montagem**. A montagem do filme é um elemento a ser considerado na nossa análise, uma vez que o entendemos, a partir das considerações feitas anteriormente, como representante de um momento crucial no trabalho de Woody Allen. Para Martin (2005) a montagem nasceu junto com o cinema em si, a partir do momento que:

Os realizadores tiveram a ideia de deslocar o aparelho de filmar no decurso de uma cena: as mudanças de planos, dos quais os movimentos do aparelho não constituem senão um caso particular (notemos que na base de qualquer mudança de plano há sempre um movimento de câmara, efectivo ou mantido virtualmente), estavam inventadas e, por consequência, a montagem, fundamento da arte cinematográfica (Martin, 2005, p. 37).

Portanto, com base em Martin (2005), fica evidente que durante a montagem do filme, tais alterações feitas por Allen demonstram seu projeto de reescrever seus personagens, dar uma dimensão mais profunda para eles e suas questões, logo, consolidando seu trabalho num interesse por “personagem, conflito e ideias” (Lax, 2017). O uso do plano fechado (figuras 5 e 6) para enfatizar o desequilíbrio de Jasmine diante do barulho feito por Chilli na casa da irmã aproxima Jasmine de Blanche no sentido de que ambas não conseguem lidar com a pequenez material e cultural dos homens que as antagonizam — Chilli no filme e Stanley na peça. A justaposição de planos também confirma nossas observações sobre o projeto cinematográfico de Allen — sua câmera não é fixa, ela se move para dar nuances dramáticas à Jasmine.

Tal característica, destarte, corrobora a ideia de uma câmera que evoca o ponto de vista da personagem (figura 7), como quando Ginger, Chilli e amigos se chocam no momento em Jasmine por ocasião de conversa consigo mesma pergunta para alguém fora do plano, em uma espécie de monólogo interno: *“com quem eu preciso dormir por aqui para conseguir um Stoli Martine com um toque de limão”?* Como podemos ver a seguir:

Figuras 7 e 8: Planos conjunto e fechado — Jasmine fala consigo mesma



Fonte: *Blue Jasmine* (2013)

A figura 8 demonstra em plano fechado a confusão mental de Jasmine depois de ter percebido que pensou em voz alta. O pensamento salienta o desconforto da personagem com o ambiente que a irmã e que ela mesma se encontra. Allen alterna os planos dando diferentes pontos de vista da cena através da câmera-narradora (narrador-câmera)⁷¹, configurando o que Paulo Emilio Salles Gomes (2014) denomina de “campo contra campo”, ou seja, ora temos o ponto de vista de Jasmine (plano conjunto) e ora o dos outros personagens, e do próprio público (plano fechado). Esse jogo de câmeras, ou perspectivas tem, portanto, como contribuir para destacar a função de Jasmine como protagonista da história e o impacto dramático no que lhe rodeia. Diante disso, Jasmine e Blanche partilham desse protagonismo nos enredos e narrativas da peça e filme.

A fim de destacar o paralelismo entre Blanche e Jasmine, regressaremos agora ao plano do filme que enquadra Jasmine na tela pela primeira vez. A narrativa do filme se inicia com um quadro em plano geral de uma aeronave e a música *Back O’Town Blues* de Louis Armstrong no fundo, seguido de um plano conjunto de Jasmine, falando com uma senhora ao seu lado no voo. Diferentemente da peça, Jasmine, por ser uma mulher do século XXI, não precisa mais pegar um bonde para chegar ao seu declínio como fez Blanche. Ela viaja de primeira-classe no transporte mais moderno e da maneira mais sofisticada possível, mesmo que ela não possa custear mais tais luxos.

⁷¹ Termo de Paulo Emilio Salles Gomes usado no texto “*A personagem cinematográfica*” (2014) que define o narrador na estrutura fílmica como um narrador físico a partir das sucessivas trocas de ponto de vista feitas pela câmera.

Figura 9: Plano conjunto — Jasmine relembra sua vida com Hal



Fonte: *Blue Jasmine* (2013)

Levando em consideração o recorte da cena acima, vemos um plano conjunto que enquadra as duas personagens, mas a cena desfoca levemente a senhora ao lado e direciona todo o foco para o que Jasmine relata em sua história. Supomos que essa focalização diferenciada objetiva mostrar que Jasmine não se conecta diretamente com as pessoas a sua volta e tudo que importa é sua própria versão dos fatos. Desta forma, para ela, a senhora, a irmã e outros personagens são apenas pessoas sem importância na sua vida. Podemos associar essa ideia de focalização à definição feita por Genette (1972, p. 206) que divide três tipos de *foco de narração* em romances: (1) *focalização zero* – em que o narrador sempre diz e sabe mais do que qualquer personagem; (2) *focalização interna*: podendo ser fixa, variável ou múltipla – o narrador depende do que o personagem sabe para narrar; e (3) *focalização externa* – cuja fala do narrador é menor do que a do personagem. Em *Blue Jasmine* (2013), o narrador-câmera sempre prioriza o ponto de vista de Jasmine ou nos apresenta seu rosto como no caso em que ela fala consigo mesma (figura 7) para nos revelar ora que ela não está sã, ora como os outros personagens a enxergam (figura 8) e como todos percebem esse estado mental dela.

A troca de pontos de vista através da sucessão de planos indica que Allen e sua câmera fazem um trabalho meticuloso de focalização de Jasmine e isso implica no seu impacto direto na história e personagens. Para isso, Allen usa os três tipos de focalização para construir as vicissitudes de Jasmine. Tamanho trabalho do diretor encontra suporte na complexidade genettiana de narração, pois segundo Jacques Aumont e Michel Marie (2012), diferente do romance:

No cinema, esse dizer e esse saber se complicam com o *ver* da personagem. Além disso, o dizer do narrador (a enunciação) é claramente mais complexo no cinema, pois ele mobiliza, a um só tempo, vários níveis informativos: a imagem, a fala, a montagem (Aumont; Marie, 2012, p. 132).

Nesse sentido, a imagem (personagem Jasmine), somada ao que ela diz (relato de sua vida pregressa com Hal) e a montagem (sucessão e planos, bem como diferentes focalizações) engendram a complexidade da personagem quando exposta à narrativa do filme e quando exposta ao público. No nível diegético, Jasmine se distancia dos personagens através de sua soberba e orgulho de mulher que perdeu toda a fortuna e ao mesmo tempo se aproxima do espectador pelos planos fechados e focalização em seu rosto quando ela fala – trabalho desempenhado por Allen e sua montagem.

Nesse sentido, o uso particular da câmera através dos enfoques destaca o nosso argumento que Jasmine demonstra certo distanciamento em relação à senhora, já que no final da sequência já não há mais ênfase no que Jasmine estava falando e a senhora finalmente confessa ao marido que Jasmine na verdade estava falando consigo mesma e que, por causa de uma reação, Jasmine começou a falar de sua vida como podemos ver nas imagens abaixo:

Figuras 10 e 11: Plano conjunto — Jasmine estava falando sozinha



Fonte: *Blue Jasmine* (2013)

A partir da sequência acima, a vida de Jasmine toma conta de toda a narrativa do filme e um detalhe importante disso é que, em sua fala, a personagem menciona que a canção “Blue Moon” (figura 9) estava tocando quando ela conheceu Hal em uma festa. Tal detalhe revela a natureza saudosista de Jasmine de contar a história a partir de sua ótica, detalhe esse que é evidenciado pela montagem.

Se associarmos essa situação à peça de Williams, podemos dizer que tal menção faz alusão ao texto teatral, pois nele, Blanche também tem reminiscências musicais de quando conheceu seu primeiro namorado, Allan. Para Blanche, em Nova Orleans, a música que acompanha suas lembranças de Allan é a polca varsoviana que tocava na festa em que ele se matara com um tiro e para Jasmine, também em situação de festa, a música “Blue Moon” interpretada por Frank Sinatra é a trilha que ilustra suas memórias de Hal.

Como podemos ver, a referência musical ao jazz no filme de Allen demonstra que, como cineasta e musicista, Allen se conecta com um gênero musical que se desenvolveu em Nova Orleans (ao sul dos antigos estados escravistas da região de Dixieland), mas que graças a Nova Iorque e Chicago (décadas de 1920 e 1930) ganhou uma linguagem musical moderna e as cidades o elevaram à categoria de arte (Rolandau, 2018). Essa referência atesta por coincidência ou não que seus filmes, em especial *Blue Jasmine* (2013), se conectam ao local da peça de Williams e fortalece o entrelace de Jasmine à Blanche.

Em *Blue Jasmine* (2013) o uso do jazz ao fundo como elemento da insanidade de Jasmine revela que:

Linguagem, imagens e ritmos andam de mãos dadas. A relação é íntima entre todos estes elementos nesta forma de evocar a fantasia desenfreada da imaginação, a vida agitada da selva urbana com as suas tristezas e as suas alegrias, as suas graças e os seus delírios de onde nascem momentos puros de beleza⁷² (Rolandau, 2018, p. 82).

Desta forma, a canção “Blue Moon” conecta Jasmine à Nova Iorque, pois Allen usa a versão de Sinatra, expoente da cultura nova-iorquina, e contrapõe a personagem à São Francisco, cidade da irmã, que será o espaço de onde Jasmine tentará sair a todo custo.

A canção enfatiza uma certa romantização por parte de Jasmine de lembrar de seu passado e uma unilateralidade dos fatos, afinal até esse momento do filme só temos sua versão contada. Essa unilateralidade contribui para aproximar a personagem de Blanche na peça que também conta a sua versão dos fatos a seu modo, cheio de fantasias e omissões. Porém, no cinema, como aponta Gomes (2014), ao falar do filme *Soberba* de Orson Welles:

É como se tivéssemos dois graus diversos de narração. Um fornecido pela imagem, outro pela fala. A narrativa visual nos coloca diante do mais fácil imediato, do que seria dado a conhecer a todos. O Narrador vocal sabe muito mais, na realidade, sabe tudo. Mas só nos fornece dados para o conhecimento dos fatos. De forma reticente e sutil (Gomes, 2014, p. 109).

Reticente e sutil é como Jasmine, apesar de toda a exposição, conta sua

⁷² Langage, images et rythmes marchent main dans la main. Le rapport est intime entre tous ces éléments dans cette façon d'évoquer la fantaisie débridée de l'imagination, la vie trépidante de la jungle urbaine avec ses peines et ses joies, ses grâces et ses délires d'où peuvent naître de purs instants de beauté.

história. Ela cria uma versão romantizada de Hal para a senhora ao lado e para o espectador até o momento em que a montagem resolve revelar os desdobramentos dessa vida glamurosa de Jasmine. Se, na peça *Streetcar*, Stanley funciona como um tipo de algoz de Blanche por descobrir seus segredos, no filme *Blue Jasmine* (2013), Allen terceiriza esse carrasco e confia tal tarefa ao recurso do *flashback* (regresso ao passado) para que as cenas do passado funcionem como o descortinamento dos fatos no presente.

Ao definir o *flashback* no cinema, Martin (2005) afirma que esse recurso se encontra amarrado ao complexo conceito de tempo-espço. Isto é, as idas e vindas no tempo serão cruciais para a construção do universo fílmico, uma vez que o *flashback* pode estruturar de forma fundamental e determinante narrativas cinematográficas. Como poderemos ver adiante, esse recurso se transformou num processo narrativo corrente (Martin, 2005, p. 279) em *Blue Jasmine* (2013) uma vez que Allen situará o espectador com fatos entre presente e passado ao longo do filme.

De acordo com Martin (2005), o *flashback* pode ser chamado de tempo desordenado e se mostra como um processo interessante para a leitura do tempo em tela, pois os diretores usam esse recurso por motivos necessários à continuidade do que assistimos. Tais motivos classificam-se em: (1) estéticos:

Esta unidade de tempo pode ser muito atenuada no caso de uma acção que se divide em duas partes separadas por um longo período. Em vez de apresentar as origens do drama, mostrando seguidamente a sua conclusão, que se realiza vinte ou trinta anos depois, far-se-á começar o filme neste segundo período, estabelecendo-se depois uma evocação do passado que exporá os acontecimentos já decorridos, antes de se regressar ao presente para o desenrolar do drama. Deste modo, a obra fechar-se-á sobre si mesma, contendo ao mesmo tempo uma simetria estrutural muito satisfatória, do ponto de vista estético, e uma simetria temporal que lhe dá uma unidade centrada no presente (Martin, 2005, p. 275).

No filme em questão, essa unidade tempo é construída na narrativa de forma bastante convincente, mostrando preocupação estética. Uma situação bastante representativa disso é quando a personagem chega no apartamento 305 da irmã Ginger, conforme as imagens abaixo:

Figuras 12 e 13: Planos aberto e americano — Jasmine chega à casa de Ginger



Fonte: *Blue Jasmine* (2013)

Como podemos notar a partir das cenas acima, a direção utiliza o plano aberto no início da cena - o famoso *establishing shot* – por vezes denominado de *master shot*, ou plano bem aberto, que tem a função de ambientar, provar e estabelecer situações para o público (Aumont; Marie, 2012). No plano (figura 12), evidencia-se um lugar que se mostra pequeno, simplório e aglutinado a outros imóveis, demonstrando a falta de espaço que Jasmine terá. Esse plano estabelece o tempo presente na narrativa, mostrando o novo lugar que Jasmine morará. Podemos relacionar esse enquadramento do apartamento de Ginger à cena 1 da peça *Streetcar*, quando na rubrica, Williams descreve o local.

O exterior de um edifício de esquina de dois andares em uma rua de Nova Orleans, entre os trilhos da L&N e o rio. A região é pobre mas, ao contrário de regiões correspondentes em outras cidades americanas, tem um certo charme que emana de sua própria condição de lugar mal-afamado. As casas, em sua maioria, são estruturas brancas, desbotadas e cinzentas, com escadas externas a desmoronar e com galerias e cumeeiras singularmente ornamentadas (Williams, 1980, p. 27).

Além de focalizar o local, o plano também revela o olhar da personagem para o imóvel. Imediatamente após serem mostradas imagens da ambientação, Jasmine é vista saindo de um taxi, perdida e confusa se está ou não no lugar certo, já que o plano ulterior (figura 13) sugere incredulidade de sua parte. Na peça de Williams essa situação também vivida por Blanche é mostrada por meio da rubrica, como podemos ver abaixo:

Blanche aparece na esquina, carregando uma valise. **Olha para uma tira de papel, a seguir para o edifício, novamente para o papel e em seguida de novo para o prédio. Sua expressão é de incredulidade, e ela parece chocada. Seu aparecimento destoa nesse cenário. Ela está elegantemente vestida**, com um vestido branco de corpinho leve, colar e brincos de pérola, luvas e chapéu brancos, com a aparência de quem estivesse chegando a um chá de verão ou a um coquetel no parque do distrito. Ela tem cerca de cinco anos mais que Stella. Sua delicada beleza deve evitar a luz forte. Há qualquer coisa em relação às suas maneiras e em relação às suas roupas claras que lembram uma mariposa) (Williams, 1980,

p. 30, grifo nosso).

Como podemos ver, esse momento descrito acima na rubrica da peça é reescrito no filme (figura 13) ao fazer alusão à tira de papel que Blanche segura para se certificar do endereço correto. Em plano americano, Jasmine tem uma reação parecida com a de Blanche, ao conferir também o papel com o endereço. Diferente da peça, no filme não há a presença da amiga da irmã (Eunice) para escoltá-la ao apartamento. Suas malas com ênfase na marca famosa Louis Vuitton são carregadas para dentro do apartamento com a ajuda do taxista que ela insiste que a espere localizar a irmã. Tal atitude reforça traços de uma personagem em transição de classe social que tenta manter códigos de conduta da classe anterior, como no caso da boa gorjeta dada ao motorista.

Ainda no presente, ao adentrar o apartamento de Ginger, apresentam-se em plano geral o espaço pequeno com decoração modesta, como podemos ver abaixo:

Figuras 14 e 15: Planos americano e aberto — Jasmine incrédula



Fonte: *Blue Jasmine* (2013)

Observa-se que ao entrar no apartamento Jasmine tem uma expressão de incredulidade e parece chocada. Sua presença sofisticada destoa nesse cenário, uma vez que ela está elegantemente vestida com peças de marcas caras: roupas da Chanel, uma bolsa Hermès, e malas da Louis Vuitton. Essa percepção se evidencia quando o plano americano se liga de forma psicológica ao plano aberto (figura 15) que mostra em contracampo mental (Martin, 2005) aquilo que Jasmine vê: vários objetos dispostos na cornija da lareira, quadros, espelhos e bolsas, tudo no mesmo ambiente e plano para justificar o espanto de Jasmine, exemplificando, assim, o que Marcel Martin (2005) chama de tensão mental. Deste modo, Jasmine não acredita no que vê.

O regresso ao passado então é finalmente introduzido na tela através de um corte brusco e os primeiros detalhes da vida de Jasmine de outrora são

apresentados. Mostra-se a personagem em Nova Iorque, na Quinta Avenida (figura 16) — local onde apenas pessoas abastadas podem morar — cruzando o arco de uma porta rumo à sala vazia de uma mansão comprada por Hal. Ambos estão felizes e apaixonados.

Figuras 16 e 17: Planos conjunto e geral — Mansão de Jasmine



Fonte: *Blue Jasmine* (2013)

Podemos observar acima que os motivos estéticos que Allen emprega no filme destaca seu objetivo de revelar ao público fatos passados na vida de Jasmine, mas principalmente, tem por objetivo preparar o espectador para o desenrolar da história no presente. A exuberância da casa de Jasmine e Hal (figura 17) traz um contraste ao lugar e vida que ela dispõe no presente e acaba por explicar seu choque diante de um apartamento tão pequeno. Além disso, o plano que exhibe a mansão de Jasmine parece evocar a conversa de Blanche com Eunice na peça, como podemos notar no excerto abaixo:

EUNICE - Ela me mostrou um retrato do lugar em que moravam na fazenda.
 BLANCHE - Belle Rêve?
 EUNICE - Uma casa grande e bonita, com colunas brancas (Williams, 1980, p. 35).

Para o espectador que conhece a peça, a representação visual dos dois espaços na tela (apartamento de Ginger e mansão de Jasmine) remete ao retrato do da grande fazenda *Belle Rêve* mostrado por Blanche.

Outro detalhe que chama atenção no passado de Jasmine pode ser percebido na interação de Hal e Danny antes do corte brusco para o jantar (ainda no passado). Ainda na mansão, Hal diz à Jasmine que Danny (filho de outro casamento) morará com eles, ao que Jasmine se anima e fica alegre com a ideia. O filme corta para um diálogo entre Hal e o filho sobre serem muito ricos e que por isso devem compartilhar da riqueza com os menos afortunados. Vejamos:

Figuras 18 e 19: Plano conjunto — Hal conversa com Danny



Fonte: *Blue Jasmine* (2013)

Apesar de ser um momento muito rápido na narrativa, a sutileza do desconforto de Danny também indica certo presságio do futuro (presente no filme) na relação dos três personagens. O plano conjunto enquadra, não só os personagens acima, mas também enquadra seus destinos que se separam. Hal se suicida, e Danny como na cena (figura 19) não aceita a presença de Jasmine e a responsabiliza pelo suicídio do pai. Fato esse que será destacado posteriormente no filme. Outra perspectiva sobre as cenas acima é que esse momento caracteriza a passagem física do tempo com Danny ainda criança e o pai vivo. E, por último, a cena destaca a função (auto)destrutiva de Jasmine na família de Hal: ela se destrói por questões pessoais e consideradas egoístas, já que Hal a trocará por outra mulher mais jovem.

Outro corte brusco é feito logo após essa sequência e um jantar com amigos é mostrado. Jasmine pede mais uma garrafa de vinho, em segundo plano sonoro, pois o destaque é para a música “Blue Moon” que toca em primeiro plano. Então, mudam-se os planos sonoros para que Jasmine possa contar que a canção marcou o encontro dos dois. Hal complementa a anedota da mulher ao dizer que se apaixonou pelo nome Jasmine.

O segundo motivo que podemos observar pelas sequências de *flashback* apresentadas encontra justificativa no (2) motivo dramático do recurso no filme. Segundo Martin (2005) esse motivo é uma maneira de expor ao público o fim do filme. E nisso concordamos com o autor, já que Jasmine termina como um tipo de mendiga lunática num banco de praça. Para o Martin (2005), esse processo contribui para a criação de uma unidade de tom, pois, retira aos acontecimentos a sua aparente disponibilidade e revela o seu sentido profundo ao “indicar ao espectador a direção da futura acção” (Martin, 2005, p. 276).

Esse tom, acreditamos ser o responsável pelo estabelecimento da insanidade mental de Jasmine ao falar sozinha. Essa atitude estranha da personagem

vem sendo construída desde quando o plano de abertura do filme mostra a aeronave sobrevoando os céus com a trilha sonora de “Blue Moon” e quando conversa com a senhora durante o voo. Lá, a senhora informa ao espectador que na verdade Blanche estava falando sozinha e por um vacilo teve de escutar a história de vida de Jasmine. Allen constrói esse tom de forma rápida com as sucessões de planos e cortes e estabelece para o espectador a confirmação de que Jasmine não está mentalmente estável, tal qual observamos em *Streetcar* com suas músicas que perturbam a mente da protagonista Blanche quando evoca seu passado em Belle Rêve.

Ainda para Martin (2005, p. 276), esse motivo dramático do *flashback* serve como sustentáculo para uma tragédia irremediável e que fascina quem o vê. Esse traço da tragédia inexorável, ressalta o autor, liga o filme às clássicas tragédias gregas como Édipo ou Antígona, cujos desfechos nos são apresentados desde o começo das peças. Nesse sentido, Allen de maneira intertextual, dialoga com Williams e com os textos gregos que atravessam sua peça.

Partindo desse pressuposto, concordamos com o autor quando percebe certos ecos com as tragédias antigas, especialmente as tragédias gregas. Esse aspecto alusivo às tragédias gregas se mostra como um recurso dialógico recorrente no cinema de Woody Allen. Como aponta Nichols (1998), filmes como *Poderosa Afrodite* (1995), em que o diretor reconstrói e explora vários traços das tragédias como o coro, que comenta as ações do filme e chama por Zeus, que concidentemente se faz na figura do personagem Lenny Weinrib (interpretado pelo próprio Allen) construído nos moldes dos trágicos heróis gregos. Tal evocação das tragédias funciona, segundo a autora, como um experimento para saber se os textos clássicos funcionam num mundo moderno (filmes de Allen).

Em *Blue Jasmine* (2013), não há tantas menções claras às estruturas das tragédias gregas em si, mas a carga dramática enfatizada pelo enfoque dado à Jasmine a transforma numa personagem fadada ao declínio (mental) no final do filme. Além disso, por sustentarmos que Jasmine é uma reescritura atualizada de Blanche, ela se configura também como uma personagem trágica. De alguma forma, o coro em *Blue Jasmine* (2013) seria (in)discretamente desempenhado pela própria montagem do filme, uma vez que o recurso do *flashback* como mencionado anteriormente nos revela o destino trágico de Jasmine. A montagem, ao articular tais regressos ao passado, age como um mensageiro do sofrimento da personagem e como prova de sua condição mental no presente.

Como mencionado no capítulo 3, enxergamos Blanche como uma personagem para além dos limites da peça, pois nos moldes aristotélicos de tragédia, o texto de Williams tem sua própria poética trágica, uma vez que dá autonomia à Blanche de dizer o que bem entende. Ou seja, é como se Williams se eximisse da responsabilidade pelo Blanche fala. Nessa lógica, Allen também o faz, pois, mesmo tendo o poder de determinar quais planos revelará o quê, é Jasmine quem se manifesta por si só. É ela quem conversa consigo mesma, e conseqüentemente com o público. Assim como Blanche, Jasmine não se limita aos limites da tela. Desse modo, a montagem de Allen oferece as condições necessárias para Jasmine revelar sua própria autodestruição. E isso se dá pela constatação de que ela não se encontra nos melhores estados mentais ao falar sozinha, pois se encontra presa ao seu passado.

Essa progressão temporal entre passado e presente no filme serve como substituto às descrições na rubrica da peça quando Blanche escuta a polca varsovia e o *Blue Piano*. Assim como no texto teatral em que Blanche escuta sozinha as trilhas e naturalmente é revelado para o leitor, no cinema de Allen, esses momentos em que Jasmine escuta música só é revelado para o público que assiste ao filme. No mundo moderno em que Jasmine se encontra, o coro (sucessão de *flashbacks*/montagem) funciona como um lembrete do que há por vir na trama apenas para o público. Esse traço criativo de Allen reforça seu esforço em desenvolver um projeto que se inspira em outros textos, mas que reescreve ao mesmo tempo o que produz, ou seja, lugares como Atenas e Acrópole das tragédias gregas são representadas por Nova Iorque e São Francisco e o coro fala com outro público e não com os personagens.

O passado se torna presente quando há um corte abrupto da cena do jantar para Jasmine em plano americano sentada na sala de Ginger continuando a conversa como se estivesse presa à cena do jantar e ao entretenimento de sua vida luxuosa com Hal. Observemos os recortes abaixo:

Figuras 20, 21, 22 e 23: Planos conjuntos, fechado e primeiro plano — Passado e presente de Jasmine





Fonte: *Blue Jasmine* (2013)

Como podemos perceber, a transição dos espaços e tempo no filme marca bem a correlação dele com a peça. Em *Blue Jasmine* (2013), não obstante, Jasmine fala consigo mesma como um sinal de paralisia temporal da personagem, ou seja, apesar de ela almejar sair da casa de Ginger, quando sozinha, não lida bem com suas ações e se fecha dentro de si como uma ilha, isolada, representando um isolamento social dela com relação aos demais e isso revela uma luta consigo mesma por manutenção de uma vida que perdeu à luz do conceito tragédia privada de Raymond Williams (2002). É evidente também nas imagens acima que Jasmine era sociável com a elite que fazia parte do seu círculo (imagens 20 e 21) e isso não se perpetua durante o filme, já que, quando precisa interagir com Ginger e seus amigos, Jasmine se mostra impaciente e entediada. Isso só muda quando ela encontra o seu pretendente (Dwight Westlake) numa festa mais tarde na narrativa. Quando o plano conjunto é substituído pelos planos americano e primeiro, notamos um resquício do desequilíbrio de Jasmine em reviver o jantar ao passo que fala sozinha.

Essa transição de tempos (planos) destacados nas imagens acima é marcada por uma qualidade plástica na montagem. À luz de Martin (2005), essa plasticidade se configura quando os planos se ligam mecanicamente. Ao passar do jantar (figura 22) para a sala (figura 23), Allen utiliza o que Martin classifica como analogia de conteúdo dinâmico, isto é, “a ligação entre os movimentos idênticos de dois motivos diferentes ou do mesmo motivo em dois momentos sucessivos da sua trajetória” (Martin, 2005, p. 112). Para ilustrar esse conceito, as figuras 22 e 23 exibem o mesmo movimento de consumo de bebidas, só que no plano-passado mostra-se uma personagem feliz, abastada e sociável ingerindo vinho Margaux, enquanto no plano-presente, vê-se uma mulher isolada, instável e consumindo uma bebida barata.

Quando o plano conjunto (figura 21) é transformado em primeiro plano (figura 22), e a música não é interrompida, o diretor usa o que Martin (2005) denomina

de continuidade sonora. Essa continuidade, não só marca a instabilidade mental de Jasmine, como reforça a carga dramática de sua ação. A música no jantar revela a contínua história de sua vida no passado e no presente ganha o significado de uma incompatibilidade dela com a realidade. Para o desenrolar da história e da vida de Jasmine, a música desempenha um papel dramático destacado nessa (des)continuidade de realidades (espaços), quer dizer, “ela intervém como contraponto psicológico tendo em vista fornecer ao espectador um elemento útil para a compreensão da *tonalidade humana* do episódio” (Martin, 2005, p. 158).

Por fim, as cenas destacadas nas figuras anteriores demonstram que o terceiro motivo para o uso do regresso ao passado está no efeito (3) psicológico do recurso. Para Martin (2005) tal razão se dá quando:

O filme é centrado sobre uma personagem que recorda qualquer coisa: em vez de se conduzir a ação através da intervenção do protagonista [...] é muito mais inteligente centrar o drama nele, fazendo da maior parte do filme a materialização das suas recordações. Atingido o paroxismo do seu drama, o protagonista revive em fases sucessivas as circunstâncias que o conduziram ao desespero e à solidão (Martin, 2005, p. 277).

Em consideração ao exposto sobre uso do *flashback* em *Blue Jasmine* (2013), podemos dizer que o recurso se configura ao mesmo tempo como um coro grego adaptado ao filme para informar o espectador do passado da personagem e como uma prova da continuidade dramática das ilusões de Jasmine. O presente e o passado se amalgamam sob a justificativa de projetar a ilusão da personagem. O que ela diz nas cenas é crucial para juntar os dois momentos, pois ilusão e realidade se juntam pela música que não se interrompe na transição dos planos e pelo fato de a personagem continuar a conversar com o vácuo como símbolo de sua instabilidade emocional/mental.

Prosseguindo com a análise do momento da chegada de Jasmine no apartamento de Ginger, logo após a sua chegada, Jasmine revela à irmã que está falida financeiramente e Ginger questiona a situação da irmã já que ela tinha viajado de primeira classe. A seguir, apresenta-se a interação de Jasmine com os filhos de Ginger. Em *flashbacks*, a sequência mostra novamente uma justaposição do passado com o presente para entendermos os desdobramentos da relação entre as irmãs. Assim, mostra-se através de mais regressos ao passado que Jasmine de fato preferia a irmã distante de sua vida, principalmente pelo fato de Jasmine ter mudado de nome.

Ao encontrar Hal pela primeira vez, a personagem se apresenta como Jasmine (fato que o fascina), mudando o seu nome Jeanette. Tal atitude reforça um traço de Jasmine que a liga à Blanche, pois ambas criam um mundo de ilusão e querem começar uma vida nova. Porém, no filme, há uma situação que não existe na peça. Diferente da relação de Stella e Blanche, a relação de Jasmine com a irmã não parece muito próxima. Pelo menos é o que pode ser observado na situação em que Ginger e Augie, seu marido da época, vão visitá-la em Nova Iorque.

Figuras 24 e 25: Plano conjunto — Jasmine e Hal recebem Ginger e Chilli



Fonte: *Blue Jasmine* (2013)

A visita é recebida com bastante incômodo por parte de Jasmine e o marido. Ambos começam a dar desculpas para não ter que levá-los para conhecer Nova Iorque. Ao assim proceder, o diretor procurou nesta cena conferir sua própria nuance à relação das irmãs. Augie é um homem que trabalha com tudo, não tem o emprego e nem o prestígio de Hal. Tal fato faz com que Jasmine tenha pena da própria irmã por não ter escolhido um bom partido como Hal. Esse tema advém da peça *Streetcar*, pois nela, Blanche também não enxerga com bons olhos o envolvimento de Stella com um homem da estirpe de Stanley. O casal novaiorquino pretere os agregados de São Francisco como quando Stella e Blanche conversam na cena 3 sobre a inteligência de Stanley.

BLANCHE - O que é que ele faz? *(Começa a desabotoar a blusa)*.

STELLA - Ele trabalha na banca de testes do departamento de peças de reposição. Na fábrica para a qual Stanley viaja.

BLANCHE - Isso tem alguma importância?

STELLA - Não. Stanley é o único dessa turma que tem possibilidade de chegar a ser alguma coisa.

BLANCHE - O que te faz pensar que ele vai conseguir

STELLA - Olhe pra ele.

BLANCHE - Já olhei.

STELLA - Então você devia saber. Desculpe-me, mas não notei a marca do gênio nem mesmo na testa do Stanley (Williams, 1980, p. 87, grifo do autor).

Vemos na citação acima que as personagens Blanche e Jasmine se ligam, pois ambas vivem sob a lógica capitalista do sucesso, fortuna e negócios. Como aponta Verna Foster (2015) em seu texto *White Woods and Blue Jasmine: Woody Allen rewrites A Streetcar named Desire*, no filme de Allen:

Todos querem dinheiro, tanto a ínfima porcentagem que o possui quanto todos os demais que não o possuem. É por isso que Augie e Ginger investem o dinheiro inesperado da loteria com Hal e perdem. Cultura é reduzida ao estilo pessoal e ambiental que pode ser – e só pode ser – adquirido pelo dinheiro⁷³ (Foster, 2015, p. 195).

O dinheiro, portanto, é o símbolo que marca o elo temático entre a peça e o filme, pois ele caracteriza as vidas de Jasmine e Ginger como duas desconhecidas, apesar de serem irmãs. Porque Ginger não acumulou riqueza, Jasmine a enxerga como coitadinha e que merece ser salva, como veremos adiante. Essa atitude de querer salvar a irmã é representada tanto na peça quanto no filme. Em *Streetcar*, Blanche quer tirar a irmã do casamento com Stanley através da ajuda financeira que Shep Huntleigh, um suposto pretendente de Blanche, daria para ela. A quantia de um milhão de dólares para Blanche abrir uma loja e recomeçar sua vida se estenderia à Stella, uma vez que Blanche considera o casamento e vida que a irmã leva como uma “situação desesperadora”. No filme, Jasmine tenta ajudar Augie que é um “faz tudo” ao convencê-lo a investir nos negócios fraudulentos de Hal, numa tentativa de multiplicar o dinheiro que Augie ganhou na loteria. Outro momento que Jasmine tenta salvar a irmã é quando no presente Jasmine tenta desfazer o namoro da irmã com Chilli ao levá-la a uma festa para conhecer novos partidos. Porém, o que tal paralelismo revela é uma inversão de papéis por parte de Blanche e Jasmine, isto é, Blanche presa às ilusões de uma aristocracia e luxos, não percebe que na verdade ela é uma vítima desse sistema capitalista que a destituiu. Ao procurar incessantemente uma salvação financeira através de Shep e mais tarde através de um casamento com Mitch, Blanche se destrói por não conseguir mais alcançar o patamar social que tinha e tampouco as regalias de uma vida abastada. Ao negar isso, ela se destrói. Da mesma forma, Jasmine se destrói ao procurar um novo casamento com Dwight e falhar. Inconformada com o desfecho trágico da relação com Dwight,

⁷³ Everyone wants money, both the one percent who has it and everyone else who has not. That is why Augie and Ginger invest their lottery windfall with Hal, and lose it. Culture is reduced to personal and ambient style that can be-and can only be-acquired by money.

Jasmine não parece entender, assim como Blanche, que na verdade ela é uma vítima do mundo em que vive. Portanto, Blanche e Jasmine invertem seus papéis, assim, como vítimas tentam agir como salvadoras de suas irmãs.

Foster (2015), ao tratar da questão envolvendo dinheiro, afirma que o filme incorpora o mundo dos negócios e suas fraudes para contextualizar a vida de Jasmine e Hal. A autora menciona que à luz do escândalo do Madoff, Allen refrata detalhes desse mundo capitalista em personagens como Hal, empresário respeitado e filantropo e Jasmine como uma versão de Ruth Madoff, a “perfeita esposa da sociedade”. Assim como na vida real dos Madoff, na narrativa de Allen, por incentivo de Jasmine, Augie é convencido a investir todo o dinheiro que conseguiu ganhar na loteria e investir nos investimentos fraudulentos de Hal. Esse ponto na história das irmãs situa o filme de Allen num país pós crise econômica de 2008 que em alusão à recessão financeira, simboliza a perda de investimentos e sonhos com a falência dos bancos. Portanto, Augie e Ginger simbolizam uma sociedade vitimizada e sem prospecção de uma vida melhor como consequência de investimentos ingênuos e incertos em Hal, que por sua vez, simboliza os Madoff e por extensão, o responsável pela crise social e econômica do país.

Ainda nesse sentido, Woody Allen destaca mais o tom díssono na relação das irmãs a partir dessa sequência. Neste momento, o diretor apresenta um dos cartões postais de seu filme: Nova Iorque. Para Rolandeau (2018, p. 76), Nova Iorque representa nas películas de Allen, “uma vida mais “real”, no sentido de que a cidade é o encontro do inusitado, e de tudo o que o comportamento humano tem para oferecer, mais heterogêneo e ambíguo.

É em Nova Iorque que Jasmine esconde seu nome e vive a vida de Jasmine, em meio ao ar nada cosmopolita da Quinta Avenida onde mora. Nesse sentido, Jasmine, na medida em que ela está bem marcada nesta cidade, perambula pelas ruas e bairros, conversa em determinados lugares, sustenta seu ritmo implacável e se ilude com seus desejos de uma vida abastada (Rolandeau, 2018, p. 77). Além da beleza geográfica da cidade, Allen utiliza o *travelling* para frente⁷⁴ de sua câmera para revelar à Ginger e ao público a traição de Hal com Raylene, sua advogada e amiga de Jasmine das aulas de yoga.

Em contraponto ao passado, quando a narrativa volta para o presente,

⁷⁴ Para Martin (2005), consiste no ponto de vista de uma personagem que avança ou então corresponde à direção do olhar no sentido de um centro de interesse.

apresenta-se um passeio de domingo para Jasmine conhecer Chilli, o atual namorado de Ginger, em outra cidade, São Francisco, com a qual Jasmine não tem nenhuma relação a não ser pelo fato de a irmã morar lá. Vejamos os planos abaixo:

Figuras 26, 27, 28 e 29: Planos geral e conjunto — Jasmine em São Francisco



Fonte: *Blue Jasmine* (2013)

As figuras acima apresentam o deslocamento social de Jasmine em relação aos demais. Ao cruzar os braços (figura 27), ela se esquia de qualquer intimidade com o amigo de Chilli e de entrosamento no passeio feito. A sequência é aberta com um plano geral (figura 26) para ambientar a cidade e em seguida por meio de um *travelling* a câmera acompanha o passo apressado de Jasmine na movimentada Chinatown de São Francisco. A personagem não para, não olha e não se conecta com o lugar. Depois, por meio de um corte brusco, vemos outro ponto turístico da cidade enfatizado pelo plano geral (figura 28), que é seguido por Jasmine a contragosto sendo fotografada pelos homens na cena.

Observamos a partir das imagens acima que os pontos turísticos de São Francisco servem como cenários simbólicos do interior de Jasmine. Como apontamos anteriormente, a personagem vem demonstrando sinais de insanidade mental, por falar sozinha e escutar músicas dentro de sua cabeça. Nova Iorque, nessa perspectiva, se mostra como um cenário idealizado de sua vida passada e como objetivo de retorno. A cidade revela tanto o delírio de Jasmine quanto a justificativa de sua condição no presente. Nova Iorque, a partir dessas considerações, poderia simbolizar um cenário interior da cabeça de Jasmine enquanto São Francisco, um exterior. Esse contraste denota um tom impressionista da perspectiva da personagem,

pois “condiciona e reflete, ao mesmo tempo, o drama das personagens” (Martin, 2005). Nesse sentido, tanto Nova Iorque quanto São Francisco constituem o que Marcel Martin (2005) identifica como paisagem-estado da alma. Tal conceito reforça a luta mental e social que Jasmine trava sozinha ao longo do filme.

Mais adiante no filme, outro ponto enfatizado na narrativa é o desequilíbrio psicológico de Jasmine. Ao conversar com Ginger sobre se reerguer, procurar um emprego, Jasmine relembra com descontentamento a humilhação de ter atendido mulheres que antes ela entretinha nos jantares em sua mansão. Imediatamente, Jasmine fica absorta nesses cenários, desviando o olhar para o além e profere “Eu te vi, Érica”. Esse momento salienta que a personagem não precisa ficar sozinha para se perder no passado e começar a falar consigo mesma, basta uma reminiscência de seu passado para desencadear tais comportamentos.

Parte do desequilíbrio psicológico da personagem é mostrado no filme através das transições entre presente e passado em que se destacam o contraste social e mental de Jasmine. No presente, a personagem se desdobra entre as aulas de informática e o trabalho como secretária de um dentista para financiar um curso online de decoração de interiores. Essa nova vida de Jasmine possui um ritmo frenético que é representado por cortes frequentes que interpolam o ritmo de sua nova rotina com o ritmo mais calmo de sua vida passada, como mostrado pelo paralelismo dos planos abaixo:

Figuras 30 e 31: Planos fechado e geral — Jasmine exausta e ambiente calmo



Fonte: *Blue Jasmine* (2013)

Por meio das imagens acima, Allen evoca uma diferença temporal como relação à vida de Blanche. Na figura 30, no plano fechado, observa-se uma mulher cansada após um dia de trabalho, dizendo para si mesma respirar e manter a calma, após ingerir medicamentos. Tudo nesse quadro é simbólico para a composição da cena; o cruzamento representando o encontro do passado e presente e simbolizando as dificuldades de Jasmine se reestabelecer na vida e a placa *pare*, que em grandes

centros urbanos controlam o ritmo do mundo globalizado, aqui pode ser vista como uma elipse para o próximo plano em que Jasmine se encontra parada e descansada depois de assistir a uma partida de Polo. As palavras ‘respiração profunda’ se ligam ao próximo plano como uma analogia de ordem material (Martin, 2005), uma vez que o plano geral seguinte (figura 31) é apresentado com a fala da amiga de Jasmine sugerindo que se ela respirar profundamente poderá sentir o cheiro da madressilva.

Esses dois momentos parecem sinalizar para o espectador que Jasmine não é exatamente uma pessoa que aprecia a natureza e a naturalidade das coisas. Apesar de estar em um espaço de árvores, animais e flores, Jasmine não aprecia tais ambientes. Os cavalos apresentados no plano geral parecem simbolizar a atividade meramente formal de uma mulher rica – partida de Polo.

Depois que o plano geral (figura 31) se estabelece nesse momento, as ações se intensificam no passado de Jasmine e dessa vez foca no relacionamento de Danny com Hal. Podemos perceber na cena que o tempo passado progrediu, pois Danny agora não é mais um garotinho aprendendo golfe, mas um jovem adulto afamado na faculdade pela reputação de empresário filantropo do pai. Após um corte brusco, volta-se ao presente e temos uma demonstração de como Jasmine facilmente cai em crise e se dissocia da realidade, como mostram os recortes abaixo:

Figuras 32 e 33: Plano fechado — Jasmine fala sozinha na rua



Fonte: *Blue Jasmine* (2013)

Os planos fechados acima mostrando o desequilíbrio de Jasmine causam um grande impacto sobre o espectador. Assim como visto anteriormente no filme, o diretor liga os planos para demonstrar que o passado representa um delírio de Jasmine como manifestação de percepção de um cenário interior por ela criado. Isso fica evidente, pois, desta vez, a montagem demonstra outro tipo de ligação deles. A ligação aqui se dá por uma ordem psicológica, principalmente porque no plano fechado acima (figura 33), incluem-se duas pessoas para enfatizar o choque que temos ao regressarmos ao passado e encontrarmos Jasmine devaneando sozinha na

rua no presente. Os dois transeuntes, porém, surgem sem corte de fora do campo no enquadramento da cena. Essa ligação psicológica ilustra uma analogia de conteúdo intelectual, isto significa dizer que tal ligação apresenta a imagem daquilo que ela vê ou daquilo que procura ver, isto é, o pensamento da personagem, ou para ser mais exato, sua tensão mental, une os planos (Martin, 2005).

Outro ponto interessante sobre a cena destacada acima é que Allen apresenta dois pontos de vista, pois, ao enquadrar no mesmo plano os três personagens, a cena mostra o contracampo de Jasmine (o casal) e a perspectiva do público ao se chocar com a revelação. Em ambas as perspectivas, vemos uma personagem se desintegrando emocionalmente.

O mesmo efeito pode ser notado nas cenas abaixo:

Figuras 34 e 35: Plano conjunto — Jasmine fala sozinha na festa



Fonte: *Blue Jasmine* (2013)

Como mencionado, Woody Allen delinea a partir dessa cena o choque que é para as pessoas verem Jasmine em momentos delirantes de sua vida. O recurso de *flashback* marca a capacidade do filme de reescrever na tela a dicotomia ilusão e realidade tão marcante na peça *Streetcar*. A cena destaca a profundidade do delírio de Jasmine dando à personagem do filme, portanto, a complexidade que Williams criou para Blanche na peça.

No texto teatral de Williams, os conflitos internos de uma mulher marcada por questões de gênero, classe e moral são descortinados na progressão das onze cenas que estruturam sua narrativa rumo à morte metafórica de Blanche, enquanto, no filme, Jasmine também como mulher e marcada por uma classe progrida, mesmo regredindo mentalmente ao passado, ao seu final trágico. Esse trabalho de Allen de reproduzir essas dicotomias simbólicas (passado e presente) aproximam seu filme à peça de Williams justamente pelo dramaturgo usar Blanche como uma mulher que habita num mundo de realidade e ilusão. Contudo, no filme, diferente da peça, a Blanche moderna não consegue gerar empatia no público. Ela é ambiciosa e apegada

a bens materiais como a cena em que Hal dá a ela um bracelete de diamantes destaca. Blanche, por outro lado, depende de verdade da gentileza de estranhos para que ela consiga seguir com a sua vida, mesmo que essa gentileza a leve a um hospital psiquiátrico. Para Jasmine, não resta empatia dos outros personagens. Ninguém a ajuda, nem mesmo a irmã.

A partir dessas observações, o filme *Blue Jasmine*, por se tratar de um modo narrativo visual, suas imagens destacam o motivo de Jasmine ter desenvolvido suas alucinações. Esse motivo é monetário, capitalista e financeiro. O que a move não são os sentimentos por Hal, pela irmã ou pelo enteado Danny, mas o conforto de sua vida luxuosa. O fato de Hal ter se suicidado não parece ter afetado sua vida, pelo contrário, a volta ao passado mostra cenários encantadores da alta sociedade em que ela esbanjava sua fortuna e seu casamento. Nesse sentido, o filme desconstrói sentimentos evocados na peça. A empatia que temos por Blanche no teatro não ecoa no filme com Jasmine.

Outra situação que dialoga com a situação da personagem teatral de Williams é o assédio pelo dentista da clínica em que trabalha, tal qual Blanche sai da casa da irmã após o estupro, Jasmine se demite da clínica que trabalha. Após isso, Jasmine pergunta a amiga do curso de informática se ela conhece alguém interessante para apresentá-la. Surge então o personagem Dwight Westlake (Peter Sarsgaard) que cotejando com a peça, poderíamos associá-lo a uma certa atualização do personagem Shep Huntleigh, que no texto de Williams, é um homem dos tempos de faculdade de Blanche e que segundo ela, por ser rico, daria a ela um milhão de dólares e a salvaria junto com a irmã da vida em Nova Orleans. Dwight, ao mesmo tempo que atualiza Shep, parece ser também a versão de Mitch, que se casaria com Blanche. Portanto, assim como Mitch é enganado por Blanche, Dwight também cai nas mentiras que Jasmine inventa para se dar bem ao casar-se com ele. Vejamos abaixo:

Figuras 36 e 37: Plano conjunto – Jasmine encontra o pretendente que queria



Fonte: *Blue Jasmine* (2013)

As cenas acima remontam ao momento da peça em que Blanche comenta sobre Shep Huntleigh. Numa conversa com Stella, Blanche pergunta se ela lembra de um homem chamado Shep e comenta que tinha o encontrado em Miami numa viagem de Natal que tinha feito. Tal viagem é considerada por Blanche como um “investimento” na expectativa de encontrar alguém como “1 milhão de dólares”. Esse momento da peça delinea seu papel dentro do enredo de conduzir as ações e provocar reações de Stella com base nos absurdos que diz. Analisemos o trecho a seguir desse momento na peça para melhor contextualização:

BLANCHE: Como é que ligo para a Western Union? Telefonista! Western Union!

STELLA - Este é um telefone de disco, querida.

BLANCHE - Não consigo disar. Estou tão...

STELLA - Basta disar "O"

BLANCHE - "O"?

STELLA - Sim, "O" de Operadora! (Blanche reflete por um momento; em seguida, põe o fone no gancho).

BLANCHE - Onde há um pedaço de papel? Tenho que escrever... O telegrama. (Vai à penteadeira e apanha um lenço de papel e um lápis de sobancelha a fim de escrever) Deixem ver, agora... (Morde o lápis) "Querido Shep, irmã e eu em situação desesperada".

STELLA - Espere um pouco! Que é isso?

BLANCHE - "Irmã e eu em situação desesperada. Explicarei detalhes depois... Estaria interessado em..." (Morde novamente o lápis) "Estaria interessado em..." (Esmaga o lápis na mesa e se levanta) Nunca se consegue algo com pedidos diretos!

STELLA (rindo) - Não seja ridícula, querida!

BLANCHE - Mas eu vou pensar em alguma coisa, eu preciso pensar em... Alguma coisa! Não, não se ria de mim, Stella! Por favor, por favor, não se ria, eu, eu... Quero que você olhe o que tem dentro da minha bolsa! Veja o que há aqui! (Abre rapidamente a bolsa) Sessenta e cinco míseros centavos em moeda corrente! (Williams, 1980, 115).

O diálogo das irmãs susodito ilustra uma diferença crucial entre Jasmine e Blanche. Blanche se preocupa com a irmã e procura de alguma forma tirá-la da casa em que mora com Stanley. Jasmine, em outra perspectiva, não tem essa preocupação. Na festa à qual leva a irmã Ginger, ao observá-la com Al (Louis C. K), engenheiro de som, Jasmine não os separa com a desculpa de que ela está apenas dançando. Tal atitude revela ao espectador seu traço individualista e egoísta e contrapõe o telegrama de Blanche para Shep que diz que ela e a irmã estão em situação desesperadora. No filme, apenas Jasmine está exasperada para sair da pobreza. Tal alteração desse elemento da peça, nos revela que o filme procura reforçar a personalidade individualista de Jasmine e acaba também por torná-la uma

personagem cruel e que não merece a empatia do espectador.

A cena acima (figura 36) também pode ser interpretada como elipse do que Jasmine procura em um marido: fortuna e prestígio. Dwight ao conhecer Jasmine (figura 38) se apresenta como um diplomata do Estado e conhecedor da cara indumentária que Jasmine está vestida. Esse detalhe chama atenção de Jasmine e logo se interessa por ele. O enquadramento dos dois no plano conjunto acentua o flerte entre eles e destaca que Dwight é o homem com os predicados que Jasmine procura.

Esse momento da festa no presente da narrativa fílmica pode ser visto como representação visual, ou materialização do encontro de Blanche com Shep no enredo da peça que só tomamos conhecimento porque ela revela. Curiosamente, Dwight acha o nome *Jasmine* exótico e isso remonta a Hal que também se apaixonou pelo nome. Esse detalhe faz uma referência mesmo que de maneira sutil à Blanche como cita Foster (2015):

Jasmine (como a personagem Jeanette se renomeou) obviamente reitera Blanche. Ela se apresenta a um de seus pretendentes como Jasmine French, explicando que seu nome significa "jasmim que floresce à noite", assim como Blanche explica a Mitch que "Blanche Dubois" significa "florestas brancas" em francês⁷⁵ (Foster, 2015, p. 188).

O sobrenome French, do francês, passa um refinamento e alude ao nome Blanche Dubois que também é francês. Deste modo, assim como Blanche, Jasmine opta por viver na ilusão e não na realidade como Jeanette.

O desenvolvimento da cena reforça essa nossa observação, pois na sequência ao encontro dos dois, os personagens são colocados novamente em um plano conjunto, singularizando a conexão entre os dois, embora Jasmine omita pontos importantes de sua vida, a saber: ela diz que Hal era cirurgião, conta que Hal morreu de um ataque do coração e diz que ela trabalha com *design* de interiores. Essas mentiras reforçam e representam sobre a tela o discurso de Blanche de que "nunca se consegue algo com pedidos diretos". Isto posto, Jasmine segue o conselho de Blanche. Depois disso, Dwight a convida para conhecer sua nova casa e ajudá-la a decorá-la.

⁷⁵ Jasmine (as the character Jeanette has renamed herself) most obviously reiterates Blanche. She introduces herself to one of her suitors as Jasmine French, explaining that she is named for "night-blooming jasmine," just as Blanche explains to Mitch that "Blanche Dubois" is French for "white woods".

Após o convite, o filme aproxima mais Jasmine de Blanche. Como observaremos a seguir, Jasmine conversa com o Ginger sobre Dwight e os seus planos para com ele. A expectativa é de uma ligação que não acontece no dia anterior. Ginger especula que talvez ele tenha suspeitado das mentiras que Jasmine havia contado, mas ela retruca dizendo que o fato de mentir foi em nome do direito que ela possui de se reinventar e que, no final das contas, as omissões sobre seu passado não apagam seu humor, sentimentos e personalidade em geral. A personagem, tal qual Blanche, acredita nas próprias anedotas criadas sobre si mesma.

Esse direito de se reinventar que ela reivindica a torna capaz de assumir papéis, de forjar personalidades, produzindo uma metateatralidade da personagem, uma espécie de metaficção dentro da cena. Isto é, Jasmine atua para si mesma, e atua para Dwight. Essa característica de ser outra pessoa remete à discussão que levantamos anteriormente no capítulo 2 quando discutimos que o conceito de metateatralidade para Lionel Abel (1963) era uma forma do teatro preencher o vazio depois do colapso da humanidade e numa dita ordenação universal da vida. Com base nessas reflexões, percebe-se que tal conceito se reflete em *Blue Jasmine* (2013), por se tratar de uma reescritura da desajustada Blanche. Na peça o contexto é o pós-guerra, os Estados Unidos passavam por uma série de transformações e seus indivíduos não conseguiam se encontrar. Já no filme de Woody Allen, Jasmine se mostra incapaz de lidar com o colapso de sua vida burguesa – vida que em 2013 colapsou sob o efeito da crise econômica de 2008. Essa crise foi marcada principalmente pela perda de bens, imóveis e propriedades como mostrou a história, portanto, Jasmine pode ser analisada como parte desse contexto.

Alargando o conceito de reinvenção que Jasmine demanda, tal atividade, porém só é feita através de mentiras, circunscrevendo-a ao campo da ilusão e não da realidade tal qual Blanche. Mesmo irritada quando Ginger chama sua atenção pelas mentiras, Jasmine tenta se convencer que sua personalidade, porém, é real, o que revela certa contradição em suas atitudes. Essa falsa crença em uma identidade também falseada advém de Blanche, como mostra o trecho da peça abaixo que retrata a cena 5:

(Blanche está sentada no quarto, abanando-se com um leque de folha de palmeira enquanto lê uma carta que acabou de completar. De repente ela sofre um acesso de riso Stella está se vestindo no quarto).
STELLA - De que está rindo, meu bem?
BLANCHE - De mim mesma, de mim mesma, por ser tão mentirosa!

Estou escrevendo uma carta ao Shep. (*Apanha a carta*) 'Querido Shep: estou passando um verão movimentadíssimo, voando de um lado para outro. E, quem sabe, talvez me venha, de repente, a idéia de estourar aí em Dallas! Que é que você acha? Ha-ha! (*Ri nervosamente e com vivacidade, tocando em sua garganta como se estivesse realmente falando com Shep.*) "Um homem prevenido vale por dois, diz o ditado", Que tal? (*Mais nervosa*) "A maioria das amigas de minha irmã vai para o norte no verão, mas algumas têm casas na praia e a ronda de diversões não pára: chás, coquetéis, almoços..." (Williams, 1980, 125).

Esse trecho da peça é adaptado em *Blue Jasmine* (2013) quando Jasmine finalmente recebe a ligação de Dwight. Quando o celular toca, ela se desespera à procura do aparelho celular que está debaixo do sofá na sala. Ao atender, pede para ele esperar, enquanto ela faz uma contagem para retomar o fôlego e passar a ideia de que está ocupada. Essa situação remonta ao início da cena 5 destacada acima, pois Jasmine mente que está ocupada e ao ser convidada para finalmente conhecer a casa de Dwight diz que atenderá um cliente, o que faz ela sugerir que Dwight a encontre depois de seu compromisso. Essa fala de Jasmine atrela sua tendência de mentir à Blanche.

Dessa maneira, Jasmine é uma *role-player* (atriz), assim como Blanche é na peça. Ambas assumem papéis que lhes convêm para conseguirem o que querem. Na peça, enquanto Blanche varia de donzela indefesa e acanhada diante das invertidas de Mitch, Jasmine, no filme, assume o papel de mulher moralmente ofendida e entediada pelos drinks que tomou com seu chefe dentista e depois de mulher ocupada e requisitada para impressionar Dwight.

Em vista disso, as mentiras de Jasmine representam algo maior dentro narrativa de Woody Allen. Elas ilustram uma personagem contemporânea em aflição e em trânsito como destaca Sophie Belot (2022) em seu texto "The Woman Destroyed' in Blue Jasmine". Para Belot, essa aflição é percebida desde a sua já comentada apresentação na cena do avião. Para a autora, a ida para o Oeste (São Francisco) de Jasmine sinaliza uma abordagem existencialista no cinema de Allen.

Uma abordagem existencialista define a vida autêntica como "pensar cuidadosamente para si mesmo sobre o que é verdadeiro e certo, em vez de passivamente aceitar, em um esforço para se dar bem e se encaixar, o que os outros pensam"⁷⁶ (Detmer, 2013, p. 464 *apud* Belot, 2022, p. 18).

⁷⁶ An existentialist approach defines authentic life as "thinking carefully for oneself about what is true and right, rather than passively accepting, in an effort to get along and fit in, what others think."

Jasmine segue essa ótica de procurar seus próprios meios de sobrevivência e preservação de sua identidade forjada. Ao abandonar Nova Iorque, ela abandona uma vida que fora construída com base em fingimentos e realidade inventada, como a mudança de nome, e procura se dar bem em São Francisco, porém repetindo os mesmos erros de antes.

Nesse sentido, quando mencionamos anteriormente que o cinema de Allen é um cinema de palavras, verborrágico, esse conceito se manifesta nas falas dos seus personagens. Logo, ao mentir, Jasmine dá uma outra significação ao que vemos na tela. Se a cena fosse sem som, as palavras seriam despercebidas e sua carga dramática perdida e obviamente para nossa análise não poderíamos fazer as observações entre Blanche e Jasmine. Portanto, Allen confere às palavras de seus personagens uma “dualidade possível entre as palavras e o conteúdo de acontecimentos da imagem” (Martin, 2005, p. 222). Com isso, o diretor apresenta confrontos de efeitos simbólicos ricos para nossa compreensão da personagem. Frente à discussão estabelecida, concluímos que além dos *flashbacks*, da justaposição de planos, da dualidade dos espaços geográficos, Woody Allen ainda reforça a dualidade da personagem que toma como base a dualidade de Blanche e a enfatiza através de sua linguagem verbal (mentiras) e corporal (choro).

A linguagem corporal de Jasmine através do choro confere outra perspectiva à cena, se comparada com a peça. Jasmine não ri das mentiras que conta como Blanche faz. Ela desaba e seu choro representa felicidade por ter uma última esperança de conseguir reconstruir a sua vida, de recuperar sua classe e seu prestígio social. Essa perspectiva também se diferencia da peça de Williams visto que Allen permite que sua personagem de fato viva um curto envolvimento com Dwight. O envolvimento de Jasmine com Dwight é destacado em uma série de cenas que os enquadram para enfatizar o romance.

Figuras 38, 39, 40 e 41: Plano conjunto — Jasmine se envolve com Dwight





Fonte: *Blue Jasmine* (2013)

Essa possibilidade de recomeço e salvação de Jasmine são reforçados pelos enquadramentos⁷⁷ simbólicos através dos planos conjuntos dos personagens nas cenas. Respectivamente, os dois visitam a nova casa de Dwight e a câmera enquadra os dois no portal da casa simbolizando a possível vida de casados que levariam se o romance ficasse mais sério. Depois, os dois se beijam em outro momento com o oceano como fundo representando a cidade que o novo casal frequentará, já que Dwight pretende seguir a carreira política. Em seguida, vemos os dois dentro dos postes da cama que pretendem comprar, sugerindo a intimidade do casal e, por fim, temos os dois fechados dentro do carro como representação da relação do casal.

A cena do carro ainda sugere uma reescritura da peça de quando Blanche diz a Stella que, ao encontrar Shep Huntleigh em Miami, entrou em seu longo Cadillac conversível. No contexto do filme, tal veículo de luxo é atualizado em uma BMW em que os dois conversam.

Todos esses enquadramentos que destacamos vão contribuir mais tarde para um efeito contrário — o de ruptura do casal e quebra das expectativas de Jasmine com o recomeço que almejava desde o primeiro momento do filme. A narrativa fílmica tinha construído até então esquemas visuais para o desfecho trágico de Jasmine. Notamos, portanto, que o diretor proporciona em sua película uma intensificação da tragicidade dramática de sua personagem, salientados primeiramente através do momento em que Dwight descobre a verdadeira história dela quando esbarram em Augie na rua e depois na reação de Jasmine ao saber que Dwight não se casará mais com ela.

A dissolução das expectativas de Jasmine representa, na nossa visão, o elo principal da personagem de Allen com a personagem de Williams. Ambos os

⁷⁷ Para Martin (2005, p. 309), o enquadramento pode exprimir com força um ponto de vista subjectivo, por vezes transferido à conta do espectador.

desfechos põem essas mulheres em face de suas realidades cruas, sem lanternas, sem mentiras e sem falseamento. O drama chega ao desfecho sem final feliz. A reinvenção do cineasta de uma tragédia clássica pode até ter um coro reestruturado como comentamos antes, mas não tem um *deus ex machina* para resolver os problemas de Jasmine. Se o diretor lançasse mão desse *deus*, seria para destruir Jasmine de uma vez por todas e, nesse sentido, Augie seria esse recurso teatral grego.

A narrativa do filme finalmente vai chegando ao desfecho. Em um momento que Jasmine leva os sobrinhos para passear enquanto Ginger sai com Al, a personagem acaba revelando que desconfiava das transações suspeitas do marido. Com uma bebida na mão, no que soa mais como um solilóquio, Jasmine confia aos garotos que seus traumas foram um fardo e, em sua fala, Jasmine generaliza sua condição ao afirmar haver “tantos traumas que alguém pode aguentar, até que elas tomem as ruas e comecem a gritar”.

Esses momentos do filme descritos acima encadeiam para o desfecho da história e destacam o desmoronamento físico de Jasmine. A partir de agora o olhar, as expressões e o aspecto visual da personagem começam a se desfazer. Mesmo bem vestida, a personagem parece cansada, como se estivesse perdendo a batalha contra ela mesma. As máscaras finalmente caem dos papéis que ela assumiu. Seus monólogos reveladores compõem o drama da cena como Williams engendrou que seus personagens o fizessem na peça.

Figuras 42 e 43: Planos fechado e conjunto — Jasmine abre o jogo



Fonte: *Blue Jasmine* (2013)

Na figura 42, o olhar de Jasmine é delineado pelo uso do primeiríssimo plano (*close-up*) em seu rosto ao passo que a câmera nos mostra duas perspectivas: o enfoque dramático em suas revelações por meio do plano fechado e o contra campo dela quando nos mostra os sobrinhos. Parece uma tentativa explícita de Woody Allen comunicar o significado por detrás do próprio discurso de Jasmine. Nesse contexto,

vemos o quão enfático suas palavras se tornam por causa do *close-up*, assim, neste momento da cena nada mais importa além das confissões dela. Em vista disto, o cineasta, ao supervalorizar sua personagem para causar maior impacto dramático no filme se aproxima de Tennessee Williams quando diz que “meus personagens criam minhas peças (...) sempre começo com eles, eles tomam alma e corpo na minha mente (...) eles constroem a peça em torno deles como aranhas tecendo suas teias, criaturas marinhas construindo suas carapaças⁷⁸” (Williams, 1986, p. 65 *apud* Adler, 1990, p. 35).

Como vimos anteriormente, Blanche foi a primeira personagem que delineou o enredo do que se tornaria a peça como hoje conhecemos. Curiosamente, Allen, ao saber do escândalo dos Madoff pela esposa, pensou como esse fato ficaria mais interessante se “houvesse alguma maneira de ela ter provocado isso⁷⁹ (Ruth Madoff)” (Shone, 2015, p. 264). Ou seja, tais considerações justificam o fato de o filme começar com Jasmine contando sobre sua vida, o porquê dos recuos temporais e o destaque para enquadramentos que destacam sua silhueta e rosto nas cenas. Além disso, identificamos ainda que os enfoques de Jasmine destacam a habilidade da personagem de revelar seus próprios segredos e suas intenções no filme e para o público.

Ao dizer aos sobrinhos que, por ter sido pega falando nas ruas sozinha, quais tratamentos fora submetida e quais medicações passou a tomar, Jasmine revela um discurso que Martin (2005, p. 225) categoriza como *discurso realista*, aquele dito com naturalidade, simplicidade e clareza. Não resta mais dúvidas que Jasmine não só sabia das fraudes do marido, como optou por fazer vista grossa em função da manutenção de sua vida de riqueza.

Para encerrar nossa análise, passemos agora aos momentos finais de *Blue Jasmine* (2013). Após a cena com os sobrinhos, Jasmine é pedida em casamento e o filme corta para uma sequência de Jasmine e Dwight indo comprar o anel de noivado. Nesse momento, Augie aparece para um último confronto final.

⁷⁸ “My characters make my play... I always start with them, they take spirit and body in my mind... They build the play about them like spiders weaving their webs, sea creatures making their shells.”

⁷⁹ If there was some way that she brought it on herself.

Figura 44: Plano fechado — Augie reaparece



Fonte: *Blue Jasmine* (2013)

No recorte acima, podemos ver uma ilustração da montagem particular do diretor para as sequências que representarão o desfecho da personagem. No plano acima, Augie é enquadrado em um plano fechado exatamente com intuito de contrapor o casal. Toda vez que a câmera apresenta a perspectiva de Jasmine, Augie se apresenta como contracampo para retratar o confronto e o conflito dos personagens. Segundo Foster (2015), Allen fragmenta Stanley em dois: Augie e Chilli, por ambos serem homens da classe trabalhadora com o vigor e a hostilidade de Stanley. Esse detalhe confirma o conceito de Cattrysse (1992) sobre a política de adaptação. Para o autor, é comum que ações repetidas e personagens com mesma função serem diluídos no cinema. Portanto, ao refratar Stanley em dois, Allen corrobora o conceito do autor. Nessa perspectiva, como Stanley revelou a Mitch os segredos do passado de Blanche, é Augie quem desempenha esse papel e conta para Dwight sobre Hal e seu suicídio. A fala de Augie revela a dificuldade de pessoas como ele (pobre e trabalhador) de seguir em frente e recomeçar. Isso sinaliza a diferença cultural entre Jasmine e o ex-cunhado. Fica evidente nesse confronto final entre os dois que é mais fácil para uma mulher que aparenta ser socialmente superior de fabricar fatos e arriscar uma vida nova do que para pessoas como Augie. Outra possibilidade de interpretação dessa cena é que Jasmine consegue mentir, pois ela não está mais mentalmente sã, enquanto os outros não.

Logo em seguida ao confronto, Dwight desfaz o noivado e numa questão de segundos toda a fantasia que Jasmine havia criado acaba. Neste último momento, apresenta-se uma fala bastante simbólica do estado psicológico de Jasmine que merece nossa atenção. Consideramos as imagens abaixo:

Figuras 45, 46, 47 e 48: Planos fechados, conjunto e geral — Jasmine culpada



Fonte: *Blue Jasmine* (2013)

Mesmo que Augie tenha sido o catalizador do desfecho de Jasmine, em um último momento de (in)sanidade, Jasmine reconhece sua culpa. Tal discurso destaca para o espectador que a personagem sintetiza em poucas palavras o que Allen constrói em sua narrativa visual. A autodestruição de Jasmine é sentida por ela mesma, por ter tentado uma vida de ilusões com Hal, por ter criado uma personalidade falseada em Jasmine e por ter abandonado sua natureza e identidade de Jeanette. Vemos nos gestos da personagem a frustração de tudo que construiu ter sido obliterado pelo confronto com a realidade inescapável. Jasmine não tinha como escapar de suas próprias questões no cinema, assim como Blanche não pôde no teatro.

Quando a personagem diz que fez tudo isso consigo mesma “como de costume” mostra que ela vive em função de enganar os homens com os quais ela se envolve, ou seja, ela mesma se autodestruíu repetidamente durante sua vida e sempre acaba se frustrando. Nesse momento com Dwight, percebemos semelhanças com a situação em que Mitch diz à Blanche que não se casará mais com ela, por ela não ser “direita”. O teor moral no filme *Blue Jasmine* (2013) é ressignificado. Jasmine não trai seus maridos, pois ela está preocupada em manter um casamento e uma vida social apresentável. Esse traço de infidelidade é transferido a Hal que a trai várias vezes. Na peça, Mitch dá a entender que a perdoaria se fosse só pelas mentiras, mas o histórico de encontros com estranhos é um golpe muito duro para ele. No filme, as mentiras de Jasmine causam efeitos irreversíveis em Dwight, pois, ao se associar a uma mulher vista como desequilibrada que causou o suicídio do marido golpista, estaria

comprometendo sua futura carreira política. No contexto do filme, o casamento dos personagens da alta sociedade também se configura como um arranjo social para a manutenção de uma imagem e a perpetuação de riquezas.

Ao discutir com Dwight, Jasmine tem um ataque de fúria que é a principal manifestação de sua frustração quando perdeu Hal e agora Dwight. Acreditamos que esse traço explosivo de Jasmine é uma releitura do fogo que Blanche cuspiria se Mitch não partisse naquela hora da discussão, como podemos perceber no excerto abaixo:

MITCH - Acho que não quero mais casar com você.

BLANCHE - Não?

MITCH (tirando as mãos da cintura dela) Você não é bastante limpa para entrar na casa de minha mãe.

BLANCHE - Então vá embora. (Ele olha fixamente para ela) Vá embora daqui depressa, antes que eu comece a gritar fogo! (A garganta dela está quase sufocada de histeria) Vá embora daqui depressa antes que eu comece a gritar fogo! (Ele ainda fica olhando fixamente para ela. Ela subitamente corre para a grande janela com seu retângulo azul pálido da suave luz de tarde de verão e grita desenfreadamente)

Fogo! Fogo! Fogo!

(Ofegante e assustado, Mitch se vira e sai pela porta da rua, desce desajeitadamente as escadas e desaparece na esquina do prédio. Blanche se retira da janela cambaleando e cai ajoelhada. O piano distante é lento e melancólico (Williams, 1980, p. 195).

Como podemos notar acima, a montagem do filme confirma o ponto que destacamos anteriormente: o plano conjunto que antes simbolizava o relacionamento dos dois, agora funciona como recurso para polarizar as personalidades do casal. Jasmine (figura 47) encontra-se em desespero para sair do carro e sair da situação constrangedora. Aqui ela cospe fogo através de seu acesso de fúria. Sem cortes, a câmera acompanha a discussão no carro até a saída desastrosa de Jasmine do carro. Ela não grita mais, mas se levanta e desconsertadamente apanha seus pertences que caem no chão e anda para a calçada sem rumo. Tanto no filme quanto na peça, as duas mulheres perdem a compostura. Ambos os homens saem de cena para não interagirem mais com as mulheres que se envolveram.

Por fim, essa aproximação do surto de Jasmine com o temperamento explosivo de Blanche chama atenção para como sua personalidade é “histriônica” (Adler, 1990). Para Adler, esse traço histérico da personagem é manifestado logo quando ela aparece pela primeira vez na peça: “Blanche (com um tom levemente histérico)” (Williams, 1980, p. 31). Tal descrição já indica que Williams construiu a personagem sob essa perspectiva histérica e já sinalizava discretamente para o que se desenrolaria a partir de sua chegada. Da mesma forma que Williams, observamos

que Allen constrói Jasmine a partir da cena do taxi ao chegar na casa de Ginger com o mesmo incômodo e frenesi observados em Blanche.

Adler (1990) arrola em seu texto características dos sintomas comportamentais da histeria feitas pelo médico Paul Chodoff. A saber:

Manifestações históricas e de extravagância, hiperemocionalidade, sedução, exibicionismo e manobras sexuais, exageros linguísticos, forte dependência, demanda por relações pessoais e uma articulada vida fantasiosa, caracterizada pela manifestação de uma série de “exteriores” como se continuamente sobre o palco – todos os quais são visíveis no comportamento de Blanche⁸⁰ (Adler, 1990, p. 42).

Tais observações foram feitas no intuito de apontar uma explicação clínica para os encontros sexuais que Blanche teve no seu passado, porém, como esse aspecto sexual não é uma questão em *Blue Jasmine*, essa noção da personalidade histórica da personagem é reescrita no momento que Hal confessa à Jasmine seu namoro com Lisette Boudreau. Nesse momento, Jasmine tem um acesso de fúria ao descobrir que foi trocada por uma moça mais jovem, *au pair*, de classe social menos elevada. Outra possibilidade para o comportamento de Jasmine em relação à *au pair* seria o fato de Jasmine se enxergar nela, afinal, Jasmine também agiu como uma espécie de alpinista social ao forjar identidades e uma nova vida para melhorar sua condição social com Hal e depois com Dwight. Tal revelação é uma humilhação muito forte para que ela pudesse suportar causando sua incapacidade física de lidar com os fatos. Vejamos abaixo uma cena que ilustra essa relação de descontrole emocional de Jasmine:

Figuras 49 e 50: Planos conjunto e fechado — Jasmine tem acesso de fúria



Fonte: *Blue Jasmine* (2013)

Fica, assim, evidente pelo *close-up* em Jasmine (figura 50) que a

⁸⁰ Flamboyant or histrionic display, hyperemotionality, seductiveness, exhibitionism and sexual maneuvering, linguistic exaggeration, a clinging dependency and demandingness in personal relationships, and a highly developed fantasy life, characterized by the display of a series of "exteriors" as if continually on stage--all of which are visible in Blanche's behavior.

personagem perde o controle em situações em que sua vida sai de eixo. Ela demonstra falta de ar e incapacidade de responder friamente aos problemas. Isso é evidenciado em toda a montagem do filme. Nesse sentido, a montagem constrói uma história para demonstrar, remontar e provar que Jasmine é uma mulher desequilibrada devido a sua inaptidão em lidar com a vida falseada que ela criou para si. Percebemos esses traços assim que Jasmine chega em São Francisco, é assediada pelo dentista e quando discute pelo barulho da televisão na casa de Ginger.

À luz dos argumentos acima, chegamos ao final do filme e à conclusão da nossa análise comparativa com Jasmine em completo estado de ilusão mental. A personagem encerra sua história saindo da casa da irmã, mas sem a sua sanidade mental. Sua insensatez parece finalmente chegar a níveis graves, pois, mesmo depois de ser negada por Danny e recusada por Dwight, Jasmine sustenta a história que se casará com Dwight e juntos viverão os próximos anos em Viena, pois, segundo ela, Dwight é o tipo de homem que precisa de uma mulher como ela para ascender e ela acredita possuir as habilidades sociais necessárias para vida dele na política. Tais constatações evidenciam de uma vez por todas o contraste social de Jasmine com a irmã Ginger por continuar com Chilli, que faz parte do grupo de perdedores na visão de Jasmine. Tal qual nos é apresentado na peça uma reconciliação entre Stanley e Stella, Ginger e Chilli se reconciliam e para que os dois possam seguir com suas vidas, Jasmine precisa sair de cena. Diferente da peça, no filme, Jasmine se mostra como um empecilho na casa da irmã e mesmo acabada, prossegue com insultos a Chilli. Ginger, assim como Stella, defende seu companheiro. Só que em *Blue Jasmine* (2013), Jasmine de fato é o impeditivo da harmonia familiar, já que Chilli não a violentou como Stanley fez com Blanche, ou seja, esse momento final reforça a diferença das personagens de Williams e Allen. Blanche por ter sido levada à clínica após Stella não ter acreditado na história do estupro, gera uma forte empatia com o público em relação a ela, sentimento esse que não acontece no filme de Allen, pois Jasmine é soberba e egoísta.

Em seguida, Jasmine anuncia que sairá da casa de Ginger imediatamente sob pretexto de uma mentira por ela criada sobre uma vida em Viena. A personagem é então mostrada em plano fechado, tomando um longo banho. Mostra-se ainda a água escorrendo no seu corpo, indicando que a personagem quer expurgar de si mesma tudo o que havia acontecido. Desgrenhada, ela deixa o apartamento com as mesmas roupas que vestia quando chegou ao apartamento de Ginger no começo do

filme e o seu destino é o banco da praça, conforme as imagens abaixo:

Figuras 51, 52, 53 e 54: Planos conjunto e fechado — O final de Jasmine



Fonte: *Blue Jasmine* (2013)

Como podemos ver, a sequência final do filme não poderia ser diferente. De um plano conjunto para um fechado, a câmera se aproxima do rosto de Jasmine para encerrar a narrativa de uma maneira dramática a fim de enfatizar a sua ruína mental. Na figura 52, por exemplo, não há estranhos e nem bondade que possam salvá-la. O desfecho é trágico justamente pela personagem cinematográfica não depender da bondade de estranhos como Blanche o fez. Na contramão da personagem teatral, Jasmine nunca contou com a gentileza dos outros, na verdade, ela se aproveitava das habilidades e da posição social que acreditava possuir para enganar e conseguir atingir seus objetivos pessoais. Objetivos esses que coincidentemente eram casamentos e arranjos com homens ricos.

Por último, percebemos, ao longo da narrativa de Woody Allen, uma progressão de imagens e cenas cuidadosamente sequenciadas para retratar a decadência física, social e mental de Jasmine. A montagem do filme feita pelo diretor contribuiu para que enxergássemos nesta análise o dialogismo estabelecido entre Woody Allen e Tennessee Williams. Sua montagem valoriza *flashbacks*, usa-os de maneira habilidosa para que seu filme tenha uma coesão e possa ilustrar o porquê de Jasmine ter sido apresentada dentro de um avião em primeira classe com as mesmas roupas que termina o filme. Assim, como na peça em que Blanche se arruma da maneira mais pomposa possível por achar que Shep Huntleigh a apanhará, Jasmine como mulher da alta sociedade (em sua mente) veste suas melhores roupas e vai ao

encontro de ninguém na praça para reviver os mesmos cenários imaginados que nos apresentou no começo da película. O começo e o fim da narrativa fílmica unidos pela montagem particular do diretor.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A discussão levantada nesta dissertação objetivou analisar o processo de reescrita da personagem Blanche Dubois da peça *A Streetcar Named Desire* (1947), de Tennessee Williams, para a personagem Jasmine French da adaptação fílmica *Blue Jasmine* (2013), escrita e dirigida por Woody Allen. Para isso, utilizamos pressupostos teóricos de Aristóteles (2008), Lefevere (1987; 2007), Linda Hutcheon (2011), Marcel Martin (2005) entre outros que pudessem embasar nosso objetivo e através deles pudemos fazer algumas constatações.

A primeira constatação a respeito da peça originalmente escrita e montada em 1947 é de que o texto teatral de Tennessee Williams apresentou aos seus sucessores, tanto no teatro quanto no cinema, o desafio de reescrever um texto complexo e que apresenta diálogos com uma tradição antiga de tragédia como apontamos ao longo da análise. Com isso, constatamos que *Streetcar* dialoga com muitos dos pressupostos empregados por Aristóteles em sua arte poética. Pudemos perceber que a peça, por ser dividida em 11 cenas, reproduz o conceito de imitação (mimesis) empregado por Aristóteles, pois apresenta personagens que refletem o deslocamento humano do final da década de 1940, marcados por ansiedades e fantasias.

Ao tratar da ideia de imitação dos homens em ação, Aristóteles fornece à leitura dos personagens de Williams uma possibilidade de enxergá-los como personagens intrinsecamente trágicos. Nesse sentido, Blanche representa (imita) toda uma tradição de mulheres bem-nascidas e criadas em uma sociedade pautada pela segregação racial e econômica. Por esse motivo, percebemos que o fato de Blanche ser delineada a partir da imaginação de Tennessee Williams revela uma pintura sombria e triste de uma sociedade sulista e escravocrata que começou a perder espaço na sociedade por causa da revolução industrial que chegou aos Estados Unidos e por causa dos outros povos que passaram a compor a massa trabalhadora do país. Quer dizer, entendemos que Blanche representa o símbolo de uma sociedade decadente que se mostra resistente aos avanços tecnológicos que aconteciam no espaço estadunidense. Sua recusa em aceitar as condições de moradia na casa da irmã revela algo muito mais trágico da personagem — ela representa através do texto de Williams a perda de espaço feminino no debate sexual e moral. Mesmo que o

conceito de avanço social e econômico esteja atrelado às guerras da época, tal evolução não significou avanços à humanidade das mulheres. Isto é, por Blanche representar a soberba de uma aristocracia em declínio, ela ainda se prende ao modo que foi criada, portanto, tenta a todo custo preservar uma tradição de bons modos, literatura, erudição e cultura que os sulistas prezavam. Seu choque com Stella, irmã que foi criada junto com ela em Belle Rêve, nos mostra que diferente de Blanche, Stella rompeu a mentalidade de refinamento que Blanche tanto gosta. Nessa perspectiva, Stella pode ser vista como uma mulher da nova “América” — aquela que acompanha o marido no boliche e possui o entusiasmo da mulher apaixonada que, mesmo o marido apresentando atitudes agressivas, consegue lidar bem com isso em nome de um amor e da crença na família que formou.

À medida que os Estados Unidos se estabeleciam no cenário geopolítico mundial, a sociedade que se formava era uma sociedade colérica e cheia de ansiedades por causa da guerra. Logo, o contexto em que os personagens estão inseridos ironicamente simbolizam o retrocesso humano que pairava sobre as ruas do país. Os seus indivíduos eram homens e mulheres perdidos numa selva em que, no universo temático da peça, Stanley representa o embrutecimento do homem na luta por dignidade social enquanto Blanche, absorta em sua mente, representa um escapismo dessa disputa selvagem através da arte e refinamento.

A personagem Blanche nesse sentido é um poderoso símbolo dos sentimentos que a arte pode incutir nas pessoas, ou seja, as contradições e dicotomias que Tennessee Williams engendrou na sua peça, através dos reposteiros na casa de Stella, do escuro e da luz forte, da magia e do realismo, do desejo e da morte, todos destacados nas rubricas da peça, servem como alicerce para a contraditória evolução social que acontecia no país. O dramaturgo parece nos dizer com Blanche que, na medida em que a sociedade avançava economicamente, seus sujeitos regrediam psicologicamente. Isto é, o autor, versado em sua tradição *Southern Gothic*, parecia desacreditar desse progresso que pregavam, pois a humanidade estava doente, traumatizada e ansiosa.

Pudemos perceber, então, ao longo da análise da peça, que esses desdobramentos familiares e sociais atravessam todas as cenas num ritmo coeso e trágico dando estrutura às cenas. Blanche parece nos suplicar para acreditarmos que a arte é o antídoto contra os males sociais causados pela guerra e progresso mesmo quando perdemos a batalha em nossas lutas privadas. Portanto, quando Blanche é

institucionalizada, Williams apresenta em seu teatro que mulheres como Blanche não têm mais espaço nessa sociedade que floresce. A civilização, da mesma forma que marcha para o futuro, dá dois passos para trás ao não salvar Blanche.

Com base nisso, vemos que Williams é um dramaturgo que, inspirado nas tragédias gregas, reinventa sujeitos através de seu teatro e da carga dramática que ele grifa em rubricas e discursos de seus personagens. Esse aspecto dialógico e criativo de Williams nos mostra que o bojo da atividade teatral se pauta na possibilidade de polifonias e intertextualidades, quer dizer, o fazer artístico (literário ou teatral) é uma atividade que implica buscar outros textos para então reescrevê-los sob novas subjetividades e contextos. Tal aspecto liga-se ao que Lefevere (1987) resume o seu conceito de reescritura que consiste na ideia de adaptar obras literárias a um determinado público e/ou influenciar a maneira como os leitores leem essa obra (Lefevere, 1987, p. 30).

Nesse sentido, reescrituras servem em última instância como uma maneira de dialogar com poéticas e ideologias diferentes do período em que foram produzidas. Logo, pudemos concluir, a partir de Lefevere (1987), que Woody Allen agiu como um agente reescritor, ou seja, desempenhou essa tarefa ao utilizar mesmo que não assumidamente uma obra escrita em 1947 e adaptá-la a um determinado público em 2013, a uma certa ideologia e/ou a uma certa poética (Lefevere, 1987, p. 30). Allen, então, através da linguagem cinematográfica presente em seu filme, tentou dialogar com a poética teatral de um texto escrito em outro momento da história. Para tal, o diretor reescreve a história de Blanche nos moldes de uma mulher contemporânea, fadada ao declínio mental e social devido as suas próprias ações.

Ao reescrever a obra de Williams, Allen utiliza as mesmas ferramentas que os contadores de histórias sempre utilizaram, ou seja, ele torna as ideias concretas ou reais, faz seleções que não apenas simplificam, como também ampliam e vão além, fazem analogias e criticam (Hutcheon, 2011, p. 24). O filme *Blue Jasmine* (2013), entendido como uma adaptação de *Streetcar*, acaba mostrando respeito à peça de Williams e se apresenta como uma tentativa do cineasta de rerepresentar o teatro de Tennessee Williams para a contemporaneidade.

Assim, *Blue Jasmine* (2013), ao apresentar uma linguagem cinematográfica construída para reescrever a tragicidade da autodestruição de Blanche em *Jasmine*, utiliza recursos que reproduzem dentro do cinema a função de recontar uma história que já permeia o imaginário dos leitores de Tennessee Williams,

corroborando Hutcheon (2011). Os recursos mais marcantes que observamos foram os seguintes: *flashback*, justaposição de planos, música e os diálogos da protagonista.

Constamos que, ao utilizar *flashbacks*, Allen mantém a dicotomia realidade versus ilusão que caracteriza Blanche. O recurso de ida e vinda temporais estabelece na narrativa fílmica a construção de uma justificativa das atitudes da personagem Jasmine e da contradição de suas ações, afinal logo no começo do filme, a personagem nos é mostrada contando sua versão da história, como conheceu seu marido, como ele morreu e como foi sua vida em Nova Iorque. Desta forma, ao optar por regressar ao passado, o filme como que no teatro, descortina em tela, a verdadeira história de Jasmine, desconstruindo, portanto, as histórias que ela conta. Ao assim proceder, Allen refrata em sua política de adaptação (Cattrysse, 1992) por meio do recurso fílmico, a tarefa que na peça foi desempenhada por Stanley. Aproximando-se da premissa teatral, assim como Blanche, Jasmine não poderia destruir a montagem reveladora de sua farsa. Logo, Allen reescreve a tragicidade de Blanche ao enfatizar o fim trágico de sua personagem a partir de sua subjetividade criativa (montagem).

Junto ao *flashback*, a transição entre planos usada para delinear o percurso trágico de Jasmine e desconstruir a farsa criada por ela para conseguir um novo casamento é outro recurso bastante utilizado. Como vimos, Allen usa planos geral, aberto, fechado e conjunto para engendrar, segundo Henry Angel, “uma verdadeira orquestração da realidade” (*apud* Martin, 2005, p. 47). Por exemplo, nas sequências em que Jasmine conhece e interage com Dwight, é priorizado o uso do plano conjunto para dar a “necessária clareza da narração” (Martin, 2005), ou seja, o plano conjunto se apresenta como um recurso necessário para que o romance dos personagens se desenvolva e necessário também mais tarde para a dissolução do enlace amoroso e da vida de Jasmine.

Outro plano bastante recorrente em *Blue Jasmine* (2013) é o plano fechado, ou *close-up* quando Jasmine é apresentada ao espectador. O uso desse tipo de plano simbolicamente nos revela uma alternativa que o diretor encontrou para dar destaque à personagem. Como demonstrado na nossa análise, Allen prioriza as expressões faciais de Jasmine para garantir que a personagem contraponha o que a montagem nos revela. Ao usar esse recurso, reescreve-se na tela a função de Blanche, uma vez que tal qual ocorre na peça em que Blanche fabrica realidades, em *Blue Jasmine* (2013), também se dá à personagem essa função, enfatizando as suas fantasias para Dwight e para si mesma. Concluimos ainda que o uso do plano fechado teve por

função também de realçar a confusão mental da personagem como símbolo de sua dificuldade de lidar com seu meio e de aceitar sua nova condição social. Tal aspecto mental alude à Blanche em *Streetcar*.

Uma vez que o estado mental de Blanche é algo que atravessa todo o texto de Williams, e por aventarmos que *Blue Jasmine* (2013) reescreve a peça, constatamos que junto ao plano aberto, Allen usa a música como símbolo das ilusões de Jasmine. Podemos notar que a canção “Blue Moon” é o símbolo sonoro que traduz ao espectador que Jasmine revive seu passado e que a canção se apresenta de forma intradieética para salientar sua dissociação com a realidade. Percebemos em vários momentos da narrativa que, como o da cena do jantar (figuras 21 e 22), nos é mostrado que o passado de Blanche é unido ao presente através de um corte brusco e sem interrupção (continuidade sonora) da música “Blue Moon”. Destarte, entendemos que o elemento da música serve como uma alusão à polca varsovia que embala os pensamentos de Blanche quando lembra de Allan, seu primeiro amor de juventude.

Por fim, os diálogos em *Blue Jasmine* (2013) se subscrevem no aspecto dual da personagem, pois as palavras reforçam a carga dramática que a narrativa fílmica constrói. Quer dizer, na perspectiva verborrágica do cinema de Allen, *Blue Jasmine* (2013) apresenta importantes falas que determinam a percepção do espectador para com Jasmine. Em cenas como a do passeio com os sobrinhos, nos é revelado pela própria personagem seu conhecimento das fraudes do marido. Na cena do carro com Dwight, as palavras de Jasmine também revelam uma natureza explosiva da personagem quando tomada por histeria. Ao suplicar que precisa sair do carro, as palavras de Jasmine carregam uma súplica e comunicam para Dwight e aos espectadores sua incapacidade de encarar a realidade. Em vários momentos do filme, ela diz a si mesma que precisa respirar e se controlar. Tal atitude, então, faz com que Jasmine repita as mesmas atitudes afetadas e explosivas de Blanche na peça.

Portanto, pudemos perceber que a linguagem cinematográfica em *Blue Jasmine* (2013) reescreve os elementos da peça a fim de retratar Blanche Dubois no século XXI. A Blanche moderna de Allen também é vítima de uma sociedade que exige compostura e calma feminina. Ainda em 2013, as mulheres precisam ter uma imagem recatada para que possam acompanhar os empreendimentos de seus maridos. Por se apresentar como histérica e temperamental, Jasmine representa uma ameaça aos projetos políticos de Dwight em certo nível.

O filme deixa evidente que a separação do casal se deu devido ao fato de ela fabricar mentiras sobre seu passado, mas podemos ver nesse momento da vida de Jasmine que ela luta consigo mesma para de maneira calma sustentar as mentiras que construiu. A Blanche da peça e a Blanche moderna do filme lutam por sobrevivência em um mundo dominado por diferentes Stanley, Mitch, Hal e Dwight. A luta das duas personagens é regada pelo dinheiro. O dinheiro em ambas as narrativas massacra o psicológico de mulheres que almejam uma vida melhor.

Com base nas considerações feitas até aqui, concluímos que *Blue Jasmine* (2013) é uma reescritura de *Streetcar* feita por Woody Allen, no ápice de sua atividade criativa, que reconstrói com sua linguagem cinematográfica os elementos da peça que destacam a personagem Blanche. Assim, corroborando os conceitos de Peter Wollen sobre a teoria do *auteur* (2013, p. 93) quando diz que um diretor-*auteur* não trabalha simplesmente ao comando de um texto preexistente, entendemos que Allen, na condição de *auteur*, não precisou utilizar os mesmos nomes usados na peça, o mesmo arco de eventos da história ou o mesmo período em que a peça é retratada. Seu trabalho implicitamente ou explicitamente evoca *Streetcar* dentro do filme, pois como reforça Wollen (2013), a tarefa de inspiração em outro texto não significa dizer que os cineastas se subordinam as suas fontes de inspiração, isto é, os textos que inspiram um diretor servem como catalizadores para, junto de sua subjetividade, fundir cenas e produzir uma obra radicalmente nova (Wollen, 2013, p.93).

À vista disso, concluímos que Allen realiza um trabalho criativo como *auteur* e lega à contemporaneidade e à fortuna crítica de Tennessee Williams uma adaptação que reinterpreta Blanche e sua trágica história.

A partir da análise da construção da personagem principal no filme feita nesta dissertação, outras questões poderiam ser trabalhadas em futuras pesquisas a fim de contribuir com estudos sobre a obra de Tennessee Williams. Por exemplo, investigar como as produções homônimas da peça feitas para a televisão, listadas nesta pesquisa, contribuem para uma tradição audiovisual televisiva da personagem Blanche. Outra possibilidade seria analisar a influência teatral de Williams no filme *Tudo sobre Minha Mãe* (1999), de Pedro Almodóvar, uma vez que a produção do diretor apresenta dentro de seu filme repetidas encenações teatrais feitas por seus personagens, assim, indicando um tipo de reescritura da peça *Streetcar* em seu filme. Por fim, poder-se-ia analisar também em *Blue Jasmine* (2013), a decisão de Woody Allen em refratar Stanley em dois personagens, os ecos das tragédias gregas em *Blue*

Jasmine, o deslocamento temporal e espacial do Leste para o Oeste, bem como analisar de que modo Blanche e Jasmine demonstram as tendências de Williams e Allen em representarem mulheres psicologicamente instáveis e fadadas à tragédia social em suas obras.

REFERÊNCIAS

- ADLER, Thomas. P. **A Streetcar Named Desire**: the moth and the lantern. Boston: Twayne Publishers, 1990.
- ALLEN, Woody. **A propósito de nada**. Tradução de Eduardo Hojman. 1. ed. Madrid: Alianza, 2020.
- ARISTÓTELES; PEREIRA, Maria Helena da Rocha; VALENTE, Ana Maria. **Poética**. 3. Ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.
- AUMONT, Jacques; Marie, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. 5a ed. Campinas: Papirus, 2012.
- BALL, Laurence. M. **The Fed and Lehman Brothers**: Setting the record straight on a financial disaster. 1. ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2020.
- BAZIN, André. Théâtre et cinéma. **Esprit**. Paris, v. 6, n. 180, p. 891-905, juin. 1951.
- BAZIN, André. Théâtre et Cinéma (Suite). **Esprit**. Paris, v. 6, n. 180/181, p. 232-253, juil-août. 1951
- BELLO, João Alfredo Dal. Intercalação: considerações sobre o metateatro. **Leitura**, [S. l.], v. 2, n. 26, p. 95–108, 2019. DOI: 10.28998/2317-9945.2000v2n26p95-108. Disponível em: <https://www.seer.ufal.br/index.php/revistaleitura/article/view/7556>. Acesso em: 21 jun. 2023.
- BELLOT, Sophie. 'The Woman Destroyed' in Blue Jasmine. *In*: HALL, Martin. R. **Women in the work of Woody Allen**. 1. ed. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2022.
- BJÖRKMAN, Stig. **Woody Allen on Woody Allen**: In conversation with Stig Björkman. London: Faber and Faber, 1995.
- BLACKWELL, Louise. Tennessee Williams and the Predicament of Women. **South Atlantic Bulletin**, vol. 35, no. 2, p. 9–14, 1970. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/3197002?read-now=1#page_scan_tab_contents. Acesso em: 4 mai 2023.
- BLOOM, Harold. **Geoffrey Chaucer**. 1. ed. New York, New York: Bloom's Literary Criticism, 2007.
- BUCKLAND, Warren. **Film studies**: An introduction. 1. ed. London: Teach Yourself, 2015.
- CARTMELL, Deborah.; WHELEHAN, Imelda. Introduction – Literature on screen: a synoptic view. *In*: CARTMELL, Deborah.; WHELEHAN, Imelda. **The Cambridge**

Companion to Literature on Screen. 1st ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. p. 1-12.

CATTRYSSE, Patrick. Film Adaptation as Translation: Some Methodological Proposals. *In: Target* 4:1. 53-70 (1992): John Benjamins. Amsterdam.

CATTRYSSE, Patrick. **Descriptive adaptation studies:** Epistemological and methodological issues. 1. ed. Antwerpen: Garant, 2014.

CAÚ, Maria Castanho. **Náufragos no mundo - os escritores e o processo literário no cinema de Woody Allen.** 2017. Tese (Doutorado em Ciência da Literatura – Literatura Comparada) - Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017. Disponível em: https://drive.google.com/file/d/1D4ayJaVqTMK7D2oGz_wfh4i8xCrwYkFh/view. Acesso em: 08 out. 2020.

COMANELEA, Raluca. **Shifting Shapes in Play and Performance:** Blanche DuBois, from Witchy Female to Marginalized Other. *Rocky Mountain Review*, vol. 74, no. 1, 2020, p. 9–30. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/26977685>. Acesso em: 09 mai 2022.

COSTA, Iná Camargo. Tragédia no século XX. *In: WILLIAMS, Raymond. Tragédia moderna.* Tradução de Betina Bischof. São Paulo: Cosac e Naify, 2002.

ELLIOT, Kamilla. Novels, Films and the Word/ Image Wars. *In: Stam, R. & Raengo, A. (orgs.). A Companion to Literature and Film.* Malden: Blackwell Publishing, 2004.

FOSTER, Verna. **White Woods and Blue Jasmine:** Woody Allen Rewrites A Streetcar Named Desire. *Literature/Film Quarterly*, Vol. 43, no. 3, 2015, p. 188-201. Disponível em: https://ecommons.luc.edu/english_facpubs/31/. Acesso em: 23 out 2020.

FOUCAULT, Michel. **The History of Sexuality Volume I: An Introduction.** 1. ed. New York, New York: Pantheon Books, 1978.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestos.** Belo Horizonte: Viva Voz, 2010.

GENETTE, Gérard. **Figures III.** 1 ed. Paris: Éditions du Seuil, 1972.

GOMES, Paulo Emilio Salles. A personagem cinematográfica. *In: CANDIDO, A. A personagem de ficção.* 13 ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.

HIRSCH, Foster. A portrait of the artist: **The plays of Tennessee Williams.** 1. ed. Port Washington, N.Y, New York, London: Kennikat Press Corp., 1979.

HUTCHEON, Linda. **Uma Teoria da Adaptação.** Tradução: André Cechinel. Florianópolis: Ed. UFSC, 2011.

JAKOBSON, Roman. **Aspectos linguísticos da tradução. Linguística e comunicação.** Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1991.

JAMES, Caryn. AUTEUR! AUTEUR!. **The New York Times**. New York, 19 jan. 1986. Seção 6, p. 18. Disponível em: <https://www.nytimes.com/1986/01/19/magazine/auteur-auteur.html>. Acesso em: 09 set. 2023.

KAPLAN, E. Ann. Is the gaze male?. In: KAPLAN, E. Ann. **WOMEN & Film: both sides of the camera**. 1. ed. New York: Taylor & Francis e-Library, 1983. cap. 1.

LAX, Eric. **Start to finish: Woody Allen and the art of moviemaking**. 1. ed. New York, New York: Alfred A. Knopf, 2017.

LEFEVERE, André. **Tradução, reescrita e manipulação da fama literária**. Tradução de Claudia Matos Seligmann. Bauru: EDUSC, 2007.

LEFEVERE, André. “**Beyond Interpretation or the Business of (Re) Writing**”. *Comparative Literature Studies*, Vol. 24, No. 1, 1987, p. 17-39. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/40246654>. Acesso em: 09 mai 2022.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Trad. de Lauro António e Maria Eduarda Colares. Lisboa: Dinalivro, 2005.

MCFARLANE, Brian. *Novel to film: An introduction to the theory of adaptation*. 1. ed. Oxford: Clarendon Press, 1996.

METZ, Christian. **Film language: a semiotics of the cinema**. New York: Oxford Univeristy Press: 1991.

MILLER, Arthur. Regarding *Streetcar*. In: WILLIAMS, Tennessee. **A Streetcar named Desire**. New York: New Directions Publishing Corporation, 2004.

MILLER, Bruce. 'The Handmaid's Tale' Showrunner Bruce Miller on the Season 1 Finale. Entrevista concedida a Jennifer Vineyard. In: VINEYARD, Jennifer. **The New York Times**, Nova Iorque, 18 jun. 2017. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2017/06/18/arts/television/the-handmaids-tale-finale-showrunner-interview.html>. Acesso em: 18 abr. 2023.

MORIN, Edgar. **The stars: An account of the star system in Motion Pictures**. 1. ed. New York, NY: Grove Press, 1961.

NICHOLS, Mary P. **Reconstructing woody: Art, Love, and life in the films of Woody Allen**. 1. ed. Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield, 2000.

O GOLPE de US\$ 65 bilhões que quebrou investidores e levou à prisão Bernie Madoff, morto aos 82 anos. **BBC News Brasil**, 14 abr. 2021. Internacional. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-56752040>. Acesso em: 14 ago. 2023.

PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia: a construção da personagem**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.

PLAZA, Julio. **Tradução Intersemiótica**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

- PRADO, Décio de Almeida. A personagem no teatro. *In*: CANDIDO, A. **A personagem de ficção**. 13 ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- RIBKOFF, Fred; TYNDALL, Paul. On the dialectics of trauma in Tennessee Williams' A streetcar named desire. **Journal of Medical Humanities**, v. 32, n. 4, p. 325–337, 17 ago. 2011.
- ROLANDEAU, Yannick. **Le Cinéma de Woody Allen**. 1. ed. Paris: L'Harmattan, 2018.
- SANTAELLA, Lucia. **O que é semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 1983
- SHONE, Tom. **Woody Allen: A retrospective**. 1. ed. New York, NY: Abrams, 2015.
- SIKOV, Ed. **Film studies: An introduction**. 1. ed. New York, NY: Columbia University Press, 2020.
- SILVA, Carlos Augusto Viana da. **Mrs. Dalloway e a reescritura de Virginia Woolf na literatura e no cinema**. Salvador, Universidade Federal da Bahia, 2007, p. 241 (Tese de Doutorado).
- STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. **Revista Ilha do Desterro**, Florianópolis, nº 51, p. 19-53, 2006. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/2175-8026.2006n51p19/9004>. Acesso em: 5 mar. 2023.
- THE WOODY ALLEN PAGES PODCAST #Special 2 - **Woody Allen and the Camera**. [Locução de]: William Miller. [S.]: The Woody Allen Pages Podcast, 3 de jul. 2022. *Podcast*. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/03xguiEEemU3D5jRpBeC7qf?si=410dab7f8c384aa0>. Acesso em: 5 de set. 2023.
- TRUFFAUT, François. “Uma certa tendência do cinema francês”. *In*: **O Prazer dos Olhos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005, p. 257-276.
- VIEIRA, Iuli Nascimento. **Créditos Cinematográficos, O Filme Já Começou**. 2009. Monografia (Monografia em Comunicação Social) - Instituto de Arte e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2009.
- VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Tradução de Marina Appenzeller. 7. ed. Campinas, SP: Papyrus, 2012.
- WILLIAMS, Raymond. **Tragédia moderna**. Tradução de Betina Bischof. São Paulo: Cosac e Naify, 2002.
- WILLIAMS, Tennessee. **A Streetcar Named Desire**. New York: New Directions Publishing Corporation, 2004. 192 p.
- WILLIAMS, Tennessee. **Memoirs**. Garden City, NY: Anchor Press/Doubleday, 1983.

WILLIAMS, Tennessee. Um bonde chamado Desejo. In: WILLIAMS, Tennessee; MILLER, Arthur. **Um bonde chamado Desejo / A morte do caixeiro-viajante**. Trad. Brutus Pedreira. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

WOLLEN, Peter. The Auteur Theory. In: WOLLEN, Peter. **Signs and meaning in the cinema**. 5. ed. London: Palgrave Macmillan, 2013. p. 58-96.

REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

12 ANOS de Escravidão. Direção: Steve McQueen. [Estados Unidos]: Fox Searchlight Pictures, 2013. 1 DVD (134 min.).

A ERA do rádio. Direção: Woody Allen. [Estados Unidos]: Orion Pictures, 1987. 1 DVD (85 min.).

A OUTRA. Direção: Woody Allen. [Estados Unidos]: Orion Pictures, 1988. 1 DVD (77 min.).

ARGO. Direção: Ben Affleck. [Estados Unidos]: GK Films, 2012. 1 DVD (120 min.).

A ÚLTIMA noite de Boris Grushenko. Direção: Woody Allen. [Estados Unidos]: United Artists, 1975. 1 DVD (85 min.).

APOCALYPSE now. Direção: Francis Coppolla. [Estados Unidos]: United Artists, 1979. 1 DVD (153 min.).

A ROSA púrpura do Cairo. Direção: Woody Allen. [Estados Unidos]: United Artists, 1985. 1 DVD (82 min.).

A STREETCAR named desire. Direção: Elia Kazan. [Estados Unidos]: Warner Bros. Pictures, 1951. 1 DVD (125 min.).

A STREETCAR named desire. Direção: John Erman. [Estados Unidos]: Keith Barish Productions, 1984. 1 DVD (119 min.).

A STREETCAR named desire. Direção: Glenn Jordan. [Estados Unidos]: CBS Entertainment Production, 1995. 1 DVD (156 min.).

A STREETCAR Named Desire. Diretor: Matt Hastings. *In*: THE ORIGINALS. Produção: Julie Plec; Michael Narducci. Estados Unidos: CBS Television Studios, 2016. Disco 1, episódio 14.

A STREETCAR Named Marge. Diretor: Rich Moore. *In*: THE SIMPSONS. Produção: Al Jean; Mike Reiss. Estados Unidos: Gracie Films; 20th Century Fox Television, 1992. Disco 1, episódio 2.

BIRDMAN ou (A Inesperada Virtude da Ignorância). Direção: Alejandro G. Iñárritu. [Estados Unidos]: Fox Searchlight Pictures, 2014. 1 DVD (119 min.).

BLUE Jasmine. Direção: Woody Allen. [Estados Unidos]: Gravier Productions, 2013. 1 DVD (98 min.).

BONECA de carne. Direção: Elia Kazan. [Estados Unidos]: Newtown Productions, 1956. 1 DVD (114 min.).

BROADWAY Danny rose. Direção: Woody Allen. [Estados Unidos]: Orion Pictures, 1984. 1 DVD (84 min.).

CAFÉ society. Direção: Woody Allen. [Estados Unidos]: Gravier Productions, 2016. 1 DVD (96 min.).

CELEBRIDADES. Direção: Woody Allen. [Estados Unidos]: Sweetland Films, 1998. 1 DVD (113 min.).

CRIMES e pecados. Direção: Woody Allen. [Estados Unidos]: Gravier Productions, 1989. 1 DVD (104 min.).

DESCONSTRUINDO Harry. Direção: Woody Allen. [Estados Unidos]: Sweetland Films, 1997. 1 DVD (96 min.).

DIRIGINDO no escuro. Direção: Woody Allen. [Estados Unidos]: DreamWorks Pictures, 2002. 1 DVD (112 min.).

DON'T drink the water. Direção: Woody Allen. [Estados Unidos]: Jean Doumanian Productions, 1994. 1 DVD (92 min.).

GOLPE de sorte. Direção: Woody Allen. [Estados Unidos]: Gravier Productions, 2023. 1 DVD (93 min.).

GUERRA ao terror. Direção: Kathryn Bigelow. [Estados Unidos]: Voltage Pictures, 2008. 1 DVD (131 min.).

HANNAH e suas irmãs. Direção: Woody Allen. [Estados Unidos]: Orion Pictures, 1986. 1 DVD (106 min.).

HOMEM irracional. Direção: Woody Allen. [Estados Unidos]: Gravier Productions, 2015. 1 DVD (95 min.).

IGUAL a tudo na vida. Direção: Woody Allen. [Estados Unidos]: DreamWorks Pictures, 2003. 1 DVD (108 min.).

IL DESERTO rosso. Direção: Michelangelo Antonioni. [Itália]: Film Duemila, 1964. 1 DVD (120 min.).

INTERIORES. Direção: Woody Allen. [Estados Unidos]: United Artists, 1978. 1 DVD (92 min.).

MAGIA ao luar. Direção: Woody Allen. [Estados Unidos]: Perdido Productions, 2014. 1 DVD (98 min.).

MANHATTAN. Direção: Woody Allen. [Estados Unidos]: United Artists, 1979. 1 DVD (96 min.).

MATCH point. Direção: Woody Allen. [Estados Unidos]: BBC Films, 2005. 1 DVD (124 min.).

MEIA noite em Paris. Direção: Woody Allen. [Estados Unidos]: Gravier Productions, 2011. 1 DVD (94 min.).

MELINDA e MELINDA. Direção: Woody Allen. [Estados Unidos]: Fox Searchlight Pictures, 2004. 1 DVD (99 min.).

MEMÓRIAS. Direção: Woody Allen. [Estados Unidos]: United Artists, 1980. 1 DVD (88 min.).

NOIVO neurótico, noiva nervosa. Direção: Woody Allen. [Estados Unidos]: United Artists, 1977. 1 DVD (93 min.).

O DISCURSO do rei. Direção: Tom Hooper. [Reino Unido]: Momentum Pictures, 2010. 1 DVD (118 min.).

O DORMINHO. Direção: Woody Allen. [Estados Unidos]: United Artists, 1973. 1 DVD (87 min.).

O ESCORPIÃO de Jade. Direção: Woody Allen. [Estados Unidos]: VCL, 2001. 1 DVD (103 min.).

O FESTIVAL do amor. Direção: Woody Allen. [Estados Unidos]: Gravier Productions, 2020. 1 DVD (92 min.).

O PODEROSO chefe ii. Direção: Francis Ford Coppola. [Estados Unidos]: Paramount Pictures, 1974. 1 DVD (202 min.).

O SONHO de Cassandra. Direção: Woody Allen. [Estados Unidos]: The Weinstein Company, 2008. 1 DVD (108 min.).

PARA Roma, com amor. Direção: Woody Allen. [Estados Unidos]: Sony Pictures Classics, 2012. 1 DVD (112 min.).

PODEROSA Afrodite. Direção: Woody Allen. [Estados Unidos]: Sweetland Films, 1995. 1 DVD (96 min.).

POUCAS e boas. Direção: Woody Allen. [Estados Unidos]: Sony Pictures Classics, 1999. 1 DVD (95 min.).

RODA gigante. Direção: Woody Allen. [Estados Unidos]: Gravier Productions, 2017. 1 DVD (101 min.).

SCOOP - o grande furo. Direção: Woody Allen. [Estados Unidos]: Focus Features, 2006. 1 DVD (96 min.).

SETEMBRO. Direção: Woody Allen. [Estados Unidos]: Orion Pictures Corporation, 1987. 1 DVD (82 min.).

SIMPLESMENTE Alice. Direção: Woody Allen. [Estados Unidos]: Orion Pictures, 1990. 1 DVD (106 min.).

SOB a Luz do Luar. Direção: Barry Jenkins. [Estados Unidos]: A24, 2016. 1 DVD

(111 min.).

SOBERBA. Direção: Orson Welles. [Estados Unidos]: RKO Radio Pictures, 1942. 1 DVD (88 min.).

SONHOS eróticos numa noite de verão. Direção: Woody Allen. [Estados Unidos]: Orion Pictures, 1982. 1 DVD (88 min.).

SPOTLIGHT: Segredos Revelados. Direção: Tom McCarthy. [Estados Unidos]: Participant Media, 2015. 1 DVD (129 min.).

THE DEPARTURE. Produção: Gillian Anderson, Bruce Alexander, Suzanne Bertish. [Estados Unidos]: Ypung Vic, 2014. 1 vídeo (17 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2-bvriNUYws>. Acesso em: 22 jun. 2023.

THE HANDMAID'S tale. Produção: Bruce Miller, Warren Littlefield. Estados Unidos: MGM, 2018. 4 discos.

THE TRAGEDY of Macbeth. Direção: Joel Cohen. [Estados Unidos]: Apple Original Films, 2021. Disponível em: <https://tv.apple.com/us/movie/the-tragedy-of-macbeth/umc.cmc.4wpfk1xmi22h3zyv4a10lj1tw>.

TIROS na Broadway. Direção: Woody Allen. [Estados Unidos]: Sweetland Films, 1994. 1 DVD (98 min.).

TODOS dizem eu te amo. Direção: Woody Allen. [Estados Unidos]: Miramax Films, 1996. 1 DVD (101 min.).

TRAPACEIROS. Direção: Woody Allen. [Estados Unidos]: Sweetland Films, 2000. 1 DVD (95 min.).

TUDO pode dar certo. Direção: Woody Allen. [Estados Unidos]: Perdido Productions, 2009. 1 DVD (92 min.).

UM DIA de chuva em Nova York. Direção: Woody Allen. [Estados Unidos]: Gravier Productions, 2019. 1 DVD (92 min.).

UM MISTERIOSO assassinato em Manhattan. Direção: Woody Allen. [Estados Unidos]: TriStar Pictures, 1993. 1 DVD (107 min.).

VICKY Cristina Barcelona. Direção: Woody Allen. [Estados Unidos]: Mediapro, 2008. 1 DVD (97 min.).

VOCÊ vai conhecer o homem dos seus sonhos. Direção: Woody Allen. [Estados Unidos]: Sony Pictures Classics, 2010. 1 DVD (100 min.).

ZELIG. Direção: Woody Allen. [Estados Unidos]: Orion Pictures, 1983. 1 DVD (79 min.).