

Do papel à tela: *Cat on a Hot Tin Roof* de Tennessee Williams

Renata de Souza Gomes*

Resumo

Estudo sobre o processo de adaptação da obra *Cat on a Hot Tin Roof* de Tennessee Williams percorrendo a trajetória de interação textual e discursiva entre autor e diretores para a realização da performance. É percorrido o processo criativo desde a concepção da história e seu surgimento enquanto conto; Posteriormente estuda-se a tradução do gênero conto para o texto da peça, que na Broadway foi dirigida por Elia Kazan até chegar à transposição do filme dirigido por Richard Brooks. Objetiva-se não enfatizar as diferenças entre os gêneros, mas sim estudar como ocorreu o processo de colaboração entre autor e diretores no momento da tradução da obra para diferentes suportes midiáticos. Alia-se a esse estudo o interesse sobre a teoria da adaptação e sobre como os textos adaptados podem contribuir para eventos de letramento literário.

Palavra-chave: Drama-Performance-Adaptação- Cinema-Tennessee Williams

From the paper to the screen: Tennessee Williams' *Cat on a Hot Tin Roof*

Abstract

A study about the process of adaptation of the literary work *Cat on Hot Tin Roof* – Tennessee Williams through the textual and discursive interactions between the writer and directors in order to create the performance. The text presents reflections upon the process of translation from the primary text into the format of short story, and later into the text of the play, performed in Broadway and directed by Kazan, and finally the text reaches the point of transtextual transposition from the play to the film directed by Richard Brooks. The aim within these lines is not to emphasize the differences between the different genres, but it aims at investigating the collaborative process between the author and the directors while translating the play to different media. It is expressed in this text, as well, the interest in the theory of adaptation and how adapted texts can contribute to the development of literary literacy.

Keywords: Drama- Performance- Adaptation-Cinema- Tennessee Williams

Introdução

Uma das semelhanças que pode ser apontada como ponto de intersecção entre o texto literário traduzido e o texto literário adaptado é o resultado que o processo tradutório de adaptação costuma provocar no leitor, isto é, o sentimento de que o texto traduzido parece ter vida própria, respondendo não só ao conjunto de regras do intérprete, mas às leis que são próprias do modo de tradução em si (Gentzler, 2009,39). O texto adaptado apresenta alterações e faz diferentes releituras, nem sempre tão bem recebidas pelo leitor/ espectador, a partir do texto-fonte. Essa recepção negativa pode ser advinda de várias razões. Talvez possa se dizer que um desses motivos da recepção negativa se refira ao desejo dos leitores/ espectadores de que as adaptações sejam “fiéis” ao texto-fonte ou, por motivos didáticos quando, por exemplo, um aluno precisa ler determinado livro para uma avaliação dentro de uma instituição de educação, ou até mesmo pelo simples desejo de comparação no qual o leitor/ espectador não quer se sentir logrado diante o embate daquilo que ele anteriormente imaginou e o novo texto com alterações e outras visões.

Ao falar sobre a reação da crítica acadêmica e jornalística quanto às adaptações populares, Linda

Hutcheon (2006,2) lista os adjetivos comumente usados pela crítica para qualificar os textos adaptados. As palavras qualitativas mais comuns são, de acordo com a autora, “secundária”, “inferior”, “violação”, “interferência”, “perversão” e “infidelidade”. Essas reações mais oposicionistas acontecem com traduções e adaptações literárias, quando há transposição entre um mesmo suporte. Ou seja, essas reações são advindas da passagem de um texto de uma língua estrangeira para outro texto na língua alvo, e quando a adaptação é transcodificada de modo intersemiótico¹ do papel para uma mídia como o teatro, o cinema, a música ou até mesmo para os jogos eletrônicos, por exemplo.

O interesse neste texto é, no entanto, estudar, ou ao menos perseguir, os processos da adaptação do texto literário – gênero conto e drama – e sua transposição para o teatro e cinema. De forma mais específica, pretendo aqui apresentar os caminhos trilhados pelo escritor Tennessee Williams tendo como ponto de partida, o conto “Three Players of a Summer Game”, publicado em 1952, passando pela publicação da peça *Cat on a Hot Tin Roof* considerando as duas versões para o terceiro ato e sua performance na Broadway, em 1955, montada por Elia Kazan, até chegar ao longa metragem dirigido por Richard Brooks, em 1956.

*Endereço eletrônico: renata_souza_gomes@yahoo.com.br

Confesso que seria um trabalho um tanto exaustivo ou talvez até pouco produtivo, se somente fossem apontadas, com base em comparação e contraste, as diferenças de um texto ou de outro. As comparações são inevitáveis e inerentes às leituras feitas e serão realizadas conforme sua relevância para análise do processo de adaptação. Contudo, a base teórica do texto abarcará, em primeiro lugar, a natureza da adaptação e a *mimesis*² na literatura. A seguir, investigarei um pouco sobre a teoria do drama. Por fim, estudarei algumas teorias sobre o cinema, sobretudo o autorismo e o surgimento do leitor para então proceder às análises textuais e o processo colaborativo entre escritor e adaptador.

Espero que ao término do texto o leitor possa ter se beneficiado com o entendimento sobre o processo de adaptação, e gerar conhecimento e interesse para aqueles que trabalham com o ensino de literatura valendo-se de adaptações para aguçar a curiosidade do leitor, estimular a prática de leitura e provocar o desenvolvimento de debates pautados em uma leitura eficiente, socialmente situada além de crítica e reflexiva.

Das relações miméticas na literatura aos estudos de adaptação.

Talvez possa ser dito que a humanidade, em sua essência, tem a necessidade de contar e ouvir histórias criadas, e modificadas constantemente de acordo com a cultura³ local a fim de construir identidades, estabelecer preceitos e ensinamentos e tantas outras funções dentro de um aspecto civilizatório e de formação social. Ao estudarmos os mitos, por exemplo, é possível notar que há variações nas narrativas sobre os mesmos. As descrições podem variar, o nome do ser mitológico pode ser outro, detalhes da sua genealogia ora são modificados, ora mantidos. As histórias, mesmo contadas de modos distintos, coexistem e atraem admiração.

Edward Said (1985) argumenta que a literatura é da ordem da repetição, o que envolve alterações, inovações no texto e não em uma mera repetição mecânica. Apesar de ser cronologicamente a segunda, a adaptação é tanto um ato criativo quanto o primeiro texto. Soma-se à fala de Said, a citação de Hutcheon (2006,114) sobre os freudianos que acreditam que nós repetimos histórias para lidarmos com a perda ou com a privação obtendo, através da adaptação, uma forma de prazer. Para exemplificar o sentido prazeroso da repetição de histórias, Hutcheon nos faz notar dentro da esfera do privado que as crianças gostam de ouvir sempre as mesmas histórias para dormir. Sabemos que apesar de ouvir

a mesma história todas as noites, o tom de voz, os gestos e a dramatização, por exemplo, daquele que a lê pode transformar a mesma história em uma novidade a cada leitura. Ao mesmo tempo em que a criança, ouvinte atento, também parece ter o prazer em acompanhar as histórias, seguir os passos das narrativas, e exigir uma verossimilhança com o texto que ela toma por verdade.

Aliada às teorias da tradução, a longa história do Ocidente de *imitatio* ou *mimesis* contribui para que se entenda porque o ser humano gosta de adaptações, recriações e repetições. Esse gosto nada mais é não só reflexo do comportamento instintivo dos seres humanos, mas fonte originária de prazer artístico.

A partir da interrogação de Platão, no livro X da *República*, que coloca a *mimesis* em terceiro lugar após a verdade, Auerbach (2009,499) passou a se interessar pela interpretação da realidade através da representação literária. O referido autor (2009:446) argumenta que o romance, através dos estudos miméticos, ganhou amplitude e importância como uma forma séria, apaixonada e viva do estudo literário e da pesquisa social. Ao romancista foi conferido um estatuto cientificista no qual ele imitava a realidade, e proporcionava a realização de estudos psicológicos sobre a mesma.

O conceito de imitação da realidade nos conduz a uma discussão sobre o conceito de pureza, e originalidade dos significados através dos desenvolvimentos estruturalista e pós-estruturalista dos estudos linguísticos (Stam, 2008,20). As teorias literárias e culturais tiveram sua origem atrelada ao surgimento da Linguística Moderna com Saussure em 1915. Posteriormente, a teoria da intertextualidade de Kristeva com raízes no dialogismo de Bakhtin, enfatizou a interminável permutação de traços textuais e não a “fidelidade”, “pureza” e “originalidade” de um texto posterior em relação a um anterior, o que conferiu aos estudos de adaptações literárias uma abordagem menos discriminatória aos textos.

Essa abordagem de estudos miméticos e de adaptação perpassa a orientação dos estudos de Kristeva, onde há um mundo de palavras e sentenças sombreadas por múltiplas potencialidades de significados. O leitor se move para além da aparente estrutura da obra em direção às relações que a obra possui com outras obras e estruturas. Allen (2002,35) argumenta que não há mentes criativas e originais, e que alguém sempre irá compilar uma ideia de textos pré-existentes de forma que no momento de permutação entre os textos, a intertextualidade aconteça.

Dessa forma, o mito da originalidade total não é possível e nem mesmo desejado (Stam, 2008,21). Em uma bela definição de adaptação,

Stam (2008,21) sustenta que a adaptação não é tanto a ressuscitação de uma palavra original, mas uma volta em um processo dialógico em andamento. Ainda de acordo com Robert Stam, o dialogismo intertextual auxilia-nos a transcender as aporias da “fidelidade”.

Gérard Genette (1982 apud Stam, 2008,21) criou o termo “transtextualidade” para se referir a tudo aquilo que coloca um texto, manifesta ou secretamente, em relação com outros textos. Genette fala também de “hipertexto” e o contrapõe ao “hipotexto”. O primeiro transforma, modifica e amplia. Nesse sentido, as adaptações filmicas são hipertextos nascidos de hipotextos pré-existentes. Ao passo que o segundo, faz o movimento inverso do primeiro.

Neste trabalho estudaremos a adaptação entre gêneros – do conto para o drama –do texto para o palco e depois do palco para as telas de cinema. Portanto, fez-se necessário que o conceito de adaptação fosse aqui discutido. Mais adiante, serão investigadas as peculiaridades do drama moderno e as teorias sobre cinema.

Sobre a teoria do drama moderno

O drama da época moderna surgiu no Renascimento, onde a audácia espiritual do homem voltava a si depois da ruína da visão do mundo medieval (Szondi, 2001,29). Szondi explicita que nesse momento do surgimento do drama moderno, as relações intersubjetivas da realidade são reproduzidas e espelhadas na obra literária. Logo, podemos perceber a partir dessa primeira definição acerca do drama moderno, que há uma preocupação e um dialogismo entre realidade e relações miméticas, onde as obras procuram espelhar o real.

No que se refere ao texto no drama moderno, esse é para Szondi, absoluto e desligado de tudo que lhe é externo. Dessa forma, vemos após o Renascimento a supressão do prólogo, do coro e do epílogo. Fazendo a distinção do drama clássico para o drama moderno, vemos esse último apresentando a estrutura dramática como componente único.

Ryngaert (1996,14), contrapondo ao pensamento de Szondi, escreve que é difícil fazer do diálogo o critério absoluto da escrita teatral. Essa dificuldade se dá em virtude das inúmeras possibilidades de performance de uma peça. O autor segue explicando que na prática é quase impossível excluir do campo do teatro um texto não dialogado. Nesse domínio, nos diz o autor, certos dramaturgos talvez tenham deixado ao diretor, mesmo que inconscientemente, a decisão de distribuir a palavra entre os protagonistas ou de dirigi-la ao espectador pensando que a cena, em

última instância, sempre daria um jeito de fazer o texto falar a alguém.

Sobre a relação do falar algo para alguém no drama moderno, Szondi (2001,31) escreve que assim como o dramaturgo está ausente do drama, a fala dramática não é expressão do autor e tampouco é uma locução dirigida ao público. O público assiste à conversão dramática calado, com os braços cruzados, paralisado pela impressão de um segundo mundo. A passividade total do espectador o leva a ser arrancado para o jogo dramático e faz do espectador o próprio falante através da boca de todas as personagens.

Em termos modernos, como nos aponta Jean-Pierre Ryngaert (1996,15), a dramaturgia do texto inclui as técnicas da escrita e também aquilo que é contado, como o efeito esperado sobre o espectador, por exemplo. A identificação que é indispensável à catarse enraíza-se na escrita e principia com a credibilidade da obra teatral. Voltando aos princípios miméticos, Ryngaert escreve que nenhuma imperfeição da imitação deveria impedir o espectador de acreditar no que é apresentado diante dele no palco.

Desta forma, é interessante notar que a preocupação com a recepção da plateia se faz presente no drama moderno. Henri Schoenmakers (1990,94) importa o conceito de enquadramento de Goffman e o aplica ao teatro para estudar as convenções teatrais do drama moderno aplicadas à audiência. Schoenmakers (1990,95) escreve que o enquadramento teatral é intrínseco a uma abordagem sociológica da comunicação em um sentido amplo e é usado para a interpretação das ações que estão relacionadas com todos os elementos dentro do sistema do teatro. O enquadramento teatral, segundo Schoenmakers (1990,36) está ligado também à abordagem psicológica que é utilizada para acordar entre as ações teatrais e os esquemas interpretativos e de expectativas da audiência.

À medida que os espectadores se familiarizam cada vez mais com o enquadramento teatral, mais se tornam conhecedores do processo entorno da produção de um texto até a performance. Com o surgimento da experiência advinda do mundo do cinema, o enquadramento teatral vai se modificando. Nota-se, a partir do século XVIII, uma hibridização entre os discursos teatrais e cinematográficos. Ryngaert (1996,38) menciona que os dramaturgos falam às vezes em quadros, referindo-se assim a uma concepção pictórica da cena, a uma unidade obtida pela criação de uma atmosfera diferente a cada vez. O autor nos diz que é possível observar na prática moderna uma hesitação entre os costumes tradicionais e a instauração de um vocabulário inspirado no cinema

onde os autores já fazem referência a “fragmentos”, “movimentos”, e cenas numeradas com títulos.

Com o advento do cinema, surge também o ciclo de leituras do texto dramático e a comparação com a leitura performática e a leitura do texto do cinema. Surgem ainda leitores interessados nos *scripts*, quando esses são diferentes do texto da peça publicada. Dentro desse novo movimento, é importante concordar com Ryngaert (1990,20) quando o autor diz que nenhuma representação explica milagrosamente o texto. A passagem do texto ao palco representa um salto radical e gera diversas reações ao passo que a transposição do texto ao filme igualmente gera questões e afirmações dos críticos, ou de espectadores comuns, de que determinados filmes são excessivamente “teatrais”, “estáticos”, ou “literários” (Stam, 2009,25).

Ryngaert (1990:20) escreve ainda que o espectador sente o prazer de voltar ao texto assim como o leitor ao assistir uma representação. Nem sempre essa relação de complementaridade entre texto escrito e texto visual é simples e direta. É preciso realizar um estudo semiótico mais apurado sobre cada tipo de leitura.

A passagem do drama moderno para as telas de cinema é um dos tópicos estudados pela teoria do cinema. De acordo com Stam (2009,20), a teoria do cinema refere-se a qualquer reflexão generalizada sobre padrões e regularidades, ou irregularidades relevantes à linguagem cinematográfica, ao dispositivo cinematográfico, ou à natureza do texto cinematográfico e à recepção cinematográfica. Buscaremos, assim, ver um breve panorama dessa teoria na próxima seção.

Teorias sobre o cinema: autorismo e o leitor

Por volta de 1926, Virginia Woolf, citada em (Hutcheon, 2006,3) deplorou o cinema por acreditar que ele exerceria a simplificação dos trabalhos literários e classificou os filmes como parasitas da obra literária. Ainda assim, ela previu que o cinema teria sua própria linguagem para expressar inúmeras possibilidades das quais a linguagem não consegue abarcar.

Stam (2009,27) recorda que a literatura ocasionalmente manifesta certa “inveja” (grifo do autor) com relação ao cinema. Para exemplificar, Stam cita a personagem Humbert, de Nabokov, lamentando que, ao contrário de um diretor de cinema, tem de “traduzir o impacto de uma visão instantânea em uma sequência de palavras” de modo que “a sua acumulação física sobre a página reproduza o verdadeiro lampejo, a impactante unidade da impressão.” (Stam, 2009 p, 27).

Ainda o mesmo personagem faz uma comparação entre o teatro e o texto impresso:

[...] detesto teatro por considerá-lo do ponto de vista histórico, uma forma de arte primitiva e pútrida; algo que cheira a ritos da idade da pedra e a outras sandices tribais, apesar de algumas manifestações individuais de gênio, tal qual, como exemplo, a poesia elisabetana, de que o leitor sagaz pode perfeitamente desfrutar sem sair de casa. (Nabokov, 1955:203).

As falas da personagem podem ser entendidas perfeitamente como uma ironia ou até mesmo a representação de um sentimento de ciúme, visto que a personagem Lolita, objeto do seu desejo, começa a frequentar uma espécie de curso de teatro. No entanto, o discurso da personagem revela uma das críticas de comparação entre o livro propriamente dito, a encenação e as filmagens de textos literários.

Dentre as reações quanto ao surgimento do cinema, Stam (2009,40) escreve que elas convergiam para três tradições discursivas. A primeira dela se refere à hostilidade platônica às artes miméticas, a rejeição puritana às ficções artísticas e, por fim, ao escárnio histórico das elites burguesas pela plebe. Stam escreve que um *leitmotiv* bastante comum nos primeiros escritos sobre o cinema era seu potencial para a democratização. Como disse um articulista do *Moving Picture World*⁴, citado em Stam (2009,40), o cinema seria literatura para os iletrados.

O surgimento do cinema, segundo Stam (2009,30) coincidiu com uma espécie de crise expressa no romance realista e naturalista em exposições obsessivamente miméticas e configurou uma série de debates estéticos no período do modernismo. Já nos idos dos anos 40, é que o realismo adquire novamente seu valor mimético motivado pelas calamidades produzidas pela Segunda Guerra Mundial. (Stam, 2009,91).

No final da década de 50 e início da década de 60, surge o movimento do autorismo – que irá nos interessar no que diz respeito às relações entre autor e diretor no processo de criação e adaptação de uma peça. De acordo com Stam (2009,103), através do romancista e cineasta Alexander Astruc, em 1948, é que surge a metáfora da “camera stylo” ou câmera-caneta que valorizava o ato de filmar. Stam escreve que o diretor deixava de ser um mero serviçal de um texto preexistente e passava a ser artista criativo de pleno direito.

A tradição dos chamados filmes de qualidade, advindos de textos literários e que reduziam o cinema à mera tradução de um roteiro

preexistente, era duramente criticada, (Stam 2009, 103), sobretudo por François Truffaut que ironizava, de forma bem edipiana, esse tipo de cinema – o chamando de *cinéma de papa*, onde o autor do texto era simbolicamente a autoridade, o pai do texto. É nesse momento que surge a figura do diretor impregnando seu estilo ao filme e até mesmo colocando seu nome nos créditos em posição de proprietário da obra, como vemos, comumente, hoje em dia. O filme deixa de se chamar X, por exemplo, para se intitular X do diretor Z.

Sendo assim, os diretores cinematográficos alcançam na mídia *status* e atraem a curiosidade do público passando até mesmo a dar entrevistas (Stam, 2009,104), como as celebridades que dirige. A mais significativa de todas as mudanças é que foi conferido ao diretor o título de autor. Para efeitos de comparação, Godard, citado em Stam (2009,105), escreve que diretores e escritores se encontram sós diante da página em branco.

Stam (2009, 106) escreve que o autorismo deve ser visto, em parte, como resposta ao menosprezo elitista do cinema por intelectuais do campo literário. Esse movimento vai de encontro aos pensamentos sobre o cinema como mero “meio visual” e instrumento de alienação política. Entretanto, o autorismo não estava salvo de críticas. Stam (2009, 110) cita Salman Rushdie afirmando que nenhum escritor individual pode se apresentar como verdadeiro autor. Ainda seguindo os ideários do autorismo, não só o diretor assinava a obra. Atores e atrizes famosos, como Marlon Brando também assinavam o filme, de certa forma. (Stam, 2009, 110).

Considerando as críticas feitas ao autorismo, a semiótica de orientação linguística retirou-o do centro das preocupações e cunhou o termo *auter-structuralism*, ou estruturalismo autoral no qual autor e diretor não são pontos de origem, mas sim instâncias. Parafraseando Barthes, em *A morte do autor*, Stam (2009,145) escreve que o autor cede espaço para o nascimento do espectador e a esse último é atribuída à capacidade de fazer significações a partir do que lhe é apresentado. Sendo assim, temos uma rede de instâncias significando juntas nas representações. São atores, diretores, cineastas e o leitor/ espectador.

Com base nestas considerações, será feita uma análise do processo de adaptação, seguindo o caminho do conto “Three players of a summer camp” até a obra filmica *Cat on a hot tin roof* dirigida por Richard Brooks.

Análises textuais e o processo colaborativo entre escritor e adaptador.

Uma nota de um jornal, de uma pequena cidade no Mississippi, publicada em 1952, relatava a ascensão de um administrador de uma vasta plantação ao posto de dono da mesma. Para ilustrar a notícia, junto à nota, via-se a foto do novo dono das terras, com sua esposa e nove crianças, das quais cinco eram meninos com o pescoço muito curto. De acordo com Murphy (1992,98) a partir da observação desse pequeno texto, ideias seminais surgiram e vários textos foram escritos por Tennessee Williams a começar pelo conto “Three players of a summer camp”. A relação Maggie e Brick surgia, bem como toda a família e as crianças “no-neck monsters”.

Ainda que a relação entre Margaret e Brick no conto pareça um pouco menos intensa, mas não menos problemática que na peça, é possível dizer que o embate entre masculino e feminino ocorre em diversas instâncias; há ainda a presença da tragédia do masculino e a decadência do poder pátrio e familiar em toda a narrativa. Tem-se, desse modo, vestígios de influência de Strindberg no texto de Williams. Na obra *O pai*, Strindberg (2007) desenha a narrativa de um homem que representa o poder, pois é um militar de alta patente que se vê, aos poucos, totalmente destituído das suas forças ao ser manipulado pela esposa. Ao querer educar a filha conforme suas diretrizes e longe dos preceitos das mulheres da casa, o capitão é confrontado pela esposa que anuncia a perda do seu pátrio poder sobre a menina já que ele pode não ser o pai da criança.

Nesta obra de Strindberg o que nos interessa não é saber o *aftermath*, se o capitão é realmente o pai de Laura ou não, mas sim o modo como ele é dominado pela esposa, os embates explosivos entre os dois e a violência doméstica igualmente presente nos textos de Williams.

No conto de Williams (2006), traduzido por “Um passatempo de verão”, encontramos um Brick Pollit menos letárgico que no filme, mas vencido e paralisado pela mulher assim como a personagem do capitão como na obra de Strindberg aqui referida. Primeiramente, o leitor é apresentado no conto à descrição de Brick como o único participante masculino de um jogo de verão chamado *croquet*. O leitor é informado sobre as falhas de caráter de Brick como sua dependência alcoólica que lhe retira aos poucos a juventude, e logo depois, o leitor confirma suas desconfianças quanto à relação entre Brick e a viúva da história, sabendo que eles são amantes. Mais adiante, outra falha de caráter surgirá diante dos olhos do leitor quando Brick agride a esposa.

Vale lembrar também que as temáticas da perda da juventude e o pavor do envelhecimento (através de Lance em *Sweet Bird of Youth* e

Blanche em *A Streetcar named Desire* e Archie Lee em *BabyDoll*), e autodestruição causada por algum tipo de droga se repetem em outros textos de Williams

Quanto ao jogo de *croquet* que entoa a ambientação do conto, encontramos no texto da peça uma vaga referência ao jogo no primeiro ato; já no filme, nem mesmo uma referência imagética é feita ao jogo, onde o futebol americano é mais simbólico para mostrar admiração de, talvez, toda uma nação por Brick. Na verdade, talvez possa ser dito que independente do tipo da atividade esportiva, a grande metáfora que abraça o conto até o filme é a representação simbólica do jogo como sinal de hombridade e competição, já que os discursos circulantes na sociedade tentam formar a identidade masculina através da prática de determinados esportes, como é o caso do futebol, por exemplo. Ao fazer de Skipper seu grande amigo de partidas de futebol, Brick disfarçava a possível relação homossexual entre os dois no texto da peça.

Talvez possa ser dito que há uma série de jogos de disfarces e esconderijos ao longo dos textos aqui analisados. Fato esse constatado ao nos deparar com a negação da sexualidade (jogo entre Brick e Maggie na peça e filme), homoerotização (Brick e Skipper no texto da peça), competição entre os pares afetivos (Brick, Skipper e Maggie, no texto da peça; Brick, a viúva e Margaret no texto do conto) e de uma forma mais abrangente, a competição pela herança (texto da peça e filme) e manutenção de posse da propriedade (Maggie no conto).

Ainda na descrição do conto, Brick era um jovem fazendeiro do delta do Mississippi que fora atleta em uma universidade e se casara com uma debutante de Nova Orleans que havia sido eleita rainha do Carnaval, cujo pai era proprietário de uma frota de navios bananeiros. Nos textos da peça e do filme, Brick é um ex-jogador de futebol americano e ex-locutor esportivo atormentado pela morte do amigo Skipper. A única menção aos jogos no espaço universitário é feita na cena inicial do filme, ao focalizar o nome do estádio pertencente a uma universidade na qual Brick, alcoolizado, tenta saltar alguns obstáculos. Essa cena do acidente vem a ser originária do conto na passagem em que Brick corre com uma bola imaginária e cai no campo de *croquet* fingindo sofrer uma séria contusão para assustar de brincadeira a amante e a filha dela.

Em todos os textos, Brick é casado com uma debutante, sendo que no filme o título de rainha do carnaval vai para a cunhada Mae – que foi ridicularizada por um bêbado durante seu desfile –, e no texto da peça trata uma personagem chamada

Susan McPheeters que só é mencionada na trama com o propósito de desvalorização da mesma.

No que se refere à Margaret a personagem inicial, no conto é uma mulher forte, que abandonou a vaidade e os cuidados consigo mesma para tomar conta da propriedade do marido que estava constantemente embriagado. Margaret viaja para receber uma herança, enquanto Brick mantém um caso com a viúva de seu antigo médico que morreu devido um caso de câncer no cérebro, que é outro contraponto entre as adaptações, já que nos outros textos quem sofre com um câncer no intestino é Big Daddy.

A pequena e queixosa filha da viúva é entretida por Brick com o jogo e mantida por ele e pela mãe dentro de um carro elétrico, enquanto o casal mantinha relações sexuais dentro da casa. Percebe-se, através das impertinências, dos trejeitos e caracterização da menina que era extremamente impopular entre os amigos, o rabisco do qual seriam feitos os ‘no-neck monsters’ da peça e do filme.

Com a volta de Margaret, Brick ganha consciência de que sua esposa e o capataz da fazenda o veem como inútil. Então, ele expulsa o capataz e bate na mulher afirmando que há momentos em que as mulheres precisam “levar uns tapas” (Williams, 2006,380). Ao sair de casa, Brick foi morar com a viúva, até a noite em que fingiu se contundir, e embriagado, procurou se refrescar seminu, com o irrigador no meio do campo de *croquet* até que a polícia o levou de volta para casa da esposa. O conto termina com um Brick privado de sua carteira de motorista, no banco de trás do carro da esposa, sacolejante, como um pacote mal embrulhado, enquanto Margaret passeia com o carro aberto exibindo-o pelas ruas como um imperador que exhibe um recém-conquistado.

Além das ideias iniciais para o que viria ser peça e filme, o conto apresenta outros aspectos interessantes e que foram transcódificados para as mídias do teatro e cinema e que adquiriram outros aspectos mais sutis. A primeira dessas sutilezas é a estação do ano em que a ação dramática transcorre. No conto, sabemos a partir do título que a história se passa no verão, incluindo os incômodos do verão como os mosquitos que picavam a filha da viúva. As referências à casa, no conto, remetem às cores claras e um frescor de veraneio:

O estampido distante é o som com que um toldo listrado de verde e branco cobre a varanda de uma casa de madeira branca. A casa tem um estilo vitoriano levado a extremos de improvisação, é um amontoado quase grotesco de varandas e torres e cúpulas e beirais, tudo recoberto por uma

demão de tinta muito branca e fresca, tão branca e tão fresca que a casa chega a luzir com o brilho azul-esbranquiçado de um bloco de gelo ao sol (Williams, 2006:370).

Essa descrição da casa no conto nos lembra a da residência dos Pollit no filme. Muito embora sejam casas bem adornadas e de famílias ricas; de certa forma o seu frescor, arquitetura e calor pode nos remeter à tela *Summertime*, de Hooper, e ao calor inebriante que a personagem Baby Doll sente no portal de casa onde há uma mistura de temperatura alta e sensualidade.

Soma-se a esse aspecto o fato de que no texto da peça e do filme, observamos a personagem Maggie reclamando do calor e que a única razão pela qual a família de Gooper estaria ali em pleno verão seria o interesse pela herança. Além desse ponto em comum, vale a observação de que a descrição da roupa da viúva, no conto é semelhante ao vestido usado pela personagem Maggie no filme que também evoca a sensação de frescor:

A saia que drapeja é branca e produz uma crepitação sutil ao receber os golpes esvoaçantes das pernas, o tipo de som que nos chega aos ouvidos, muito atenuados pela distancia, quando num dia de céu azul, rajadas intermitentes de vento enfunam e desenfunam as velas distantes de uma escuna. A esse fresco e agradável som estival soma-se outro, cujo frescor é ainda maior: a algavaria incessante das contas de um colar que dá compridas voltas em seu pescoço (Williams, 2006:370).

Atrelado ainda ao ambiente familiar, outro item a ser observado dentro do cenário da peça e do filme é o uso da televisão em cena. O cinema já começava a competir de alguma forma, com os aparelhos televisivos. Contrariando o que algumas pesquisas, como as que Csikszentmihaly & Kubey (1981, 324) apontam de que a família se reúne em volta do aparelho televisor, como em uma atividade que agrupa implicando em socialização. Nos textos da peça e no filme, o aparelho de televisor é objeto que distrai a ação, utilizado apenas para que haja barulho impedindo que os embates sejam feitos.

Por fim, outro traço interessante sobre a transposição do conto para o texto da peça foi o olhar do narrador vertido em uma atmosfera sensualizada dos personagens da peça e do filme. O narrador do conto é um menino de que é o único amigo da filha da viúva e o observador de toda a ação. Ao observar a residência dos Grey, o menino lança seu olhar e suas observações não somente em direção ao corpo nu da viúva, mas também ao

corpo nu de Brick. Por fim, ao visitar um determinado museu com a filha da viúva, o menino fica consternado com a menina que, diante de uma escultura de um homem, descobre o órgão genital masculino e pergunta ao menino se ele também o tinha.

Estas adaptações mostradas até aqui são, na verdade, aspectos que foram facilmente acordados entre o autor e os diretores tanto da peça como do filme. No entanto, sabemos que nem sempre o dialogismo entre escritor e diretor acontece de forma pacífica.

Na peça *Cat on a hot tin roof*, Tennessee Williams (2009) e seu diretor teatral, Elia Kazan, divergiram em vários aspectos levando inclusive o autor a publicar duas versões para o terceiro ato. Uma das versões seguindo os desejos do próprio autor e a outra, chamada de versão da Broadway, seguindo os desejos de Kazan e inclui até mesmo as marcações de palco. Segundo Murphy (1992:98) Williams admitiu que, ao aceitar as modificações em seu texto para que Kazan dirigisse a peça, violou o sentido da sua integridade artística.

Além de publicar as duas versões para o terceiro ato, Williams também adicionou à publicação um texto falando sobre as relações entre autor e diretor. Nele, Williams escreve sobre os perigos que um escritor pode encontrar diante de um diretor ou de um agente que vise aspectos comerciais do espetáculo ou que influencie de modo negativo no texto fonte. Williams relata que ninguém mais do que o autor que escreveu a peça conhece a história e seus significados. O autor brinca e diz que, talvez, a presença de um terapeuta durante a montagem da peça ajudaria e que ele entende que, algumas vezes, a rigidez e exigências da Broadway precisam ser quebradas. Depois de falar sobre tantas divergências, Williams termina dizendo acreditar que o teatro possa ser um lugar para fazer amigos.

A querela quanto ao terceiro ato envolve, em especial, os personagens Big Daddy e Brick. Após receber a revelação de que morreria, Big Daddy não voltaria mais à peça, segundo o desejo de Williams. O dramaturgo explica que a paralisia moral de Brick estava enraizada na relação com o pai e que ele não acreditava que somente após uma única conversa, Brick mudaria tanto (Murphy, 1992, p. 99).

Williams revelou, em seu livro de memórias, que não via nenhum propósito para manter Big Daddy no terceiro ato e por isso criou a estória do elefante, que posteriormente foi censurada. (Murphy, 1992,101). A personagem de Big Daddy, de acordo com a vontade de Kazan, aparece no terceiro ato da versão da Broadway com o

propósito de anunciar a vida, a gravidez no corpo de Maggie.

Outra mudança significativa entre os finais dos diferentes terceiros atos é a resolução do drama que envolve Maggie e Brick. Na versão de Williams, Maggie pronuncia um discurso sobre pessoas fracas que sempre precisam de alguém para se apoiar – semelhante à idéia de dependência do outro – sentida por Blanche, *A Streetcar named Desire*. Em seguida, Maggie diz que ajudará Brick. Este reage com indiferença, como se não acreditasse nela, mas cede aos apelos da esposa.

Em contraponto, no terceiro ato da Broadway, Maggie joga fora todas as bebidas do marido, profere o mesmo discurso sobre a beleza das pessoas fracas, e tenta seduzir o marido de que eles tenham relações sexuais para que ela engravide e sustente a mentira contada à família.

Dentre esses dois finais diferentes, o do texto somente publicado e o texto encenado por Kazan, nenhum deles pode se comparar a reação final que temos de Maggie e Brick. No filme de Richard Brooks, Brick sustenta a mentira da esposa quanto à gravidez, defende a esposa contra a cunhada e chama Maggie para subir ao quarto com ele. Maggie, com a obediência de um soldado, acompanha-o com presteza e felicidade.

Penso que no final de Williams temos algo mais próximo da trajetória desempenhada por Brick desde o início da peça e se houve mudança, estaria em processo e formando-se lentamente na mente da personagem. Entendo que talvez, por necessidades comerciais, a peça deveria mostrar um final feliz para que a plateia se sentisse contemplada com a felicidade do casal após de tantos percalços. Nesse ponto, o filme não só satisfaz a plateia ávida por um final feliz, mas também ironicamente faz com que um espectador mais atento descredite que tanto desamor e ausência de desejo tenha se transformado em cumplicidade e paixão em um piscar de olhos.

No entanto, os finais felizes da peça e do filme não deixam de ser consequência de produções que subtraíram um elemento crucial para o drama de Brick e a explicação da sua impotência quanto à Maggie, que é a sugestão declarada de que Brick e seu falecido amigo Skipper eram homossexuais. Retirando a homossexualidade das personagens e através da conversa entre Brick com Big Daddy, não haveria mais nenhum outro empecilho concreto à realização do amor do casal Brick e Maggie.

Contudo, como no texto da peça, o autor escreve em letras garrafais a fala em que Maggie grita com Skipper. Margaret implora a Skipper para que ele deixe de amar o marido dela e deixe o casal em paz. É inevitável que o final do casal tome outro rumo, por ter outras complexidades além do ciúme que Brick sentia ao pensar que Maggie e Skipper

teriam supostamente tido relações sexuais com o intuito de se eliminarem da afeição de Brick.

Apesar das insistências de Williams em fazer a peça de modo realístico, Kazan rejeita fazê-lo e constituiu os personagens ressaltando suas bases mais intimistas. O diretor chegou até mesmo a proibir os atores de falar com o autor a fim de não atrapalhar as intenções da direção. (Murphy, 1992, 114). Assim, Kazan foi construindo um a um dos personagens, ao seu modo. Maggie, por exemplo, aparece muito mais sensual e apelativa ao marido do que no texto da peça.

Abarcando todas as diferenças apresentadas, Murphy (1992,2) escreve no texto do prefácio de seu livro que é preciso reconhecer que uma peça não é simplesmente um texto dramático, mas que é um texto realizado em sua performance e que é preciso encontrar um método satisfatório para analisar texto e performance simultaneamente. Murphy prossegue dizendo que o modelo de interação entre Kazan e Williams desafia o modelo sacrossanto que Richard Hornby nomeou de modelo sinfônico, no qual o diretor é o condutor, apenas interpretando o que o autor prestabeleceu.

Kazan e Williams trabalharam juntos dentro de um processo criativo, e mesmo com as diferenças, o relacionamento entre os dois era de afinidade, amizade e busca de entendimento mútuo (Murphy, 1992,62). Kazan, por sua vez, sugeriu ótimas modificações como a cena em que Big Daddy atesta vida no corpo de Maggie e contribuiu de forma grandiosa para a obra e para os estudos sobre o processo de adaptação entre texto e performance.

Conclusão

Como Murphy (1992) aponta, não basta nos apegarmos ao clichê de que texto e performance se completam e de que são processos diferentes. É preciso notar que ambos são processos complementares de grande riqueza semiótica na luta pela percepção do leitor/ espectador. Com base em termos metodológicos, faz-se realmente necessário que cada processo criativo, texto e performance sejam, simultaneamente, estudados com afinco e com uma base epistemológica comum.

Os benefícios advindos do estudo da relação entre texto e performance são múltiplos e trazem suas benesses não só no campo da Teoria Literária, ou do mundo do entretenimento, ou até mesmo para satisfazer a curiosidade de ávidos leitores. A complexidade texto/ performance põe em voga o prazer do ser humano de contar, recontar estórias e poder recriá-las ao seu bel prazer.

Pode-se dizer que as adaptações estão presentes até mesmo nas nossas narrativas pessoais e no nosso ponto de vista sobre o mundo. Olhares diferentes produzem sensações e discursos diversos que, conduzidos com sabedoria, levam à produção de conhecimento e à quebra de velhos padrões.

Acrescenta-se ainda o fato inegável de que as adaptações atraem não só o público pagante para as telas de cinema, mas também atraindo leitores e esse é um ponto vital para o professor, seja ele de língua ou de literatura, propriamente dita. Os ganhos advindos do estudo da interação texto/ performance compreendem desde a aquisição vocabular, a apuração do olhar e o entendimento sobre o estético – gosto e prazer na leitura – bem como estímulo ao pensamento crítico-reflexivo, diálogo e empenho na resolução de problemas devido às lacunas do discurso dramático moderno.

Sendo assim, espero que as discussões sobre as teorias do teatro moderno, a natureza da adaptação e apresentação do processo criativo entre diretor e autor possam contribuir significativamente, para ganhos epistemológicos em diversas áreas de conhecimento.

Notas

1 Dizer que a adaptação é transcodificada de modo intersemiótico significa que o suporte onde o texto se apresenta pode ser alterado. Podemos citar, por exemplo, transcodificação do texto aos *softwares* no caso de jogos de eletrônicos criados a partir da inspiração de textos literários impressos.

2 Termo usado por Eric Auerbach (2009) que quer dizer a interpretação da realidade através da representação literária ou “imitação”.

3 Entende-se aqui o termo “cultura” por uma espécie de pedagogia ética que nos torna aptos para a cidadania política ao liberar o eu ideal ou coletivo escondido dentro de cada um de nós, um eu que encontra sua representação suprema no âmbito universal do Estado. (Eagleton, 2000:16).

4 Empresa de entretenimento.

REFERÊNCIAS

ALLEN, Graham. *Intertextuality*. London & New York: Routledge, 2002.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. 5ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2009.

CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly; KUBEY Robert. “Television and the rest of life: a systematic comparison of subjective experience”. In: *Public opinion quarterly* 45. 1981, p. 317-328.

EAGLETON, Terry. *A Ideia de Cultura*. Trad. Sandra Castello Branco. São Paulo: Editora Unesp, 2000.

GENTZLER, Edwin. *Teorias Contemporâneas da Tradução*. Trad. Marcos Malvezzi. São Paulo: Madras, 2009.

HUTCHEON, Linda. *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge, 2006.

MURPHY, Brenda. *Tennessee Williams and Elia Kazan: A Collaboration in the Theatre*. New York: Cambridge University Press, 1992.

NABOKOV, Vladimir. *Lolita*. Tradução de Jorio Dauster. Rio de Janeiro: Edições Globo, 1955.

RENNER, Rolf Günter. *Edward Hooper 1882-1967: transformações do real*. Tradução de Casa das Línguas. São Paulo: Paisagem Distribuidora de Livros LTDA, 2006.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à Análise do Teatro*. Tradução de Paulo Neves e Monica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

SAID, Edward W. *Beginnings: intentions and method*. New York: Columbia University Press, 1985.

SCHOENMAKERS, Henri. “The spectator in the leading role. Developments in the reception and audience research within Theatre Studies: Theory and Research”. In: *Nordic Theatre Studies*. Munksgaard: 1990, p 93-105.

STAM, Robert. *A Literatura através do Cinema: realismo, magia e arte da adaptação*. Tradução de Marie-Anne Kremer e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

_____. *Introdução à teoria do cinema*. Tradução Fernando Mascarello. Campinas: Papyrus, 2009.

STRINDBERG, August. *Pai*. Tradução de Fátima Saadi. São Paulo: Peixoto Neto, 2007.

SZONDI, PETER. *Teoria do Drama Moderno (1880-1950)*. Tradução de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

WILLIAMS, Tennessee. *A Streetcar Named Desire*. New York: Signet, 1975.

_____. *Baby doll and other plays*. London: Penguin Books, 2009.

_____. *Cat on a Hot tin roof and other plays*. London: Penguin Books, 2009.

_____. *Sweet bird of Youth. A Streetcar Named Desire. The Glass Menagerie*. London: Penguin Plays, 1959.

_____. “Three Players of a Summer Camp”. *Collected Stories*. New York: New Directions, 1985.

_____. “Um passatempo de verão”. In: *49 Contos*. Tradução Alexandre Hubner et. alli. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

Sobre a Autora:

Renata de Souza Gomes: Doutoranda do Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ na área de Interdisciplinar de Linguística Aplicada. Mestre em Interdisciplinar de Linguística Aplicada –UFRJ.