

A STREETCAR NAMED DESIRE: MORALISMO E RESISTÊNCIA NO TEATRO E NO CINEMA

A STREETCAR NAMED DESIRE: MORALISM AND RESISTANCE IN THEATER AND CINEMA

Recebido:30/09/2023 Aprovado: 23/10/2023 Publicado:29/12/2023
DOI: 10.18817/rlj.v7i2.3427

Fabiano de Cássio Borges Gois¹
Orcid ID: <https://orcid.org/0000-0001-8430-3305>

Resumo: Em 1947, Tennessee Williams publicou a peça *A Streetcar Named Desire* e com ela trouxe ao mundo a personagem central Blanche Dubois que por décadas vem sendo discutida por pesquisadores de diversas áreas. De feministas, aos críticos literários, todos parecem querer haurir Blanche em seus estudos. Após se envolver com um aluno jovem numa escola na sua cidade natal sulista, Blanche foge para a casa de sua irmã Stella em Nova Orleans com o propósito de fugir do julgamento moralista da cidade e passa a viver um conflito entre realidade e ilusão. Com o objetivo de fomentar análises sobre releituras contemporâneas da personagem Blanche sob a ótica do discurso de resistência e multicultural, investigamos neste trabalho, como esse conflito da personagem é construído na adaptação fílmica homônima de Elia Kazan de 1951, considerando alguns recursos estéticos como montagem, diálogos, iluminação e planos. O arcabouço teórico da pesquisa inclui Jakobson (1991), Gomes (2014), Plaza (2013), Kaplan (1983), entre outros.

Palavras-chave: A Streetcar Named Desire; Tennessee Williams; Elia Kazan; adaptação.

Abstract: In 1947, Tennessee Williams published the play *A Streetcar Named Desire*. With it, he birthed the main character Blanche Dubois that for decades has been discussed by scholars from multiple fields. From feminists to literary critics, everyone seems to absorb Blanche in their texts. After having been involved with a young student from her southern hometown school, Blanche evades to her sister Stella in New Orleans intending to escape moralistic judgments. Then, she starts living a conflict between reality and illusion. With the objective of fomenting new analyses regarding Blanche in light of the multicultural and resistance discourses, it is examined how the character's conflict is rendered in the homonymous movie adaptation by Elia Kazan in 1951 considering some aesthetic devices such as film editing, lines, lighting, and shots. The theoretical framework in this study includes Jakobson (1991), Gomes (2011), Plaza (2013), Kaplan (1983), and others.

Keywords: A Streetcar Named Desire. Tennessee Williams. Elia Kazan. Adaptation.

Introdução

Um dos benefícios de investigar os discursos de personagens literários através do cinema é a possibilidade de reavaliarmos suas recepções em diferentes contextos da história, bem como entendermos como eles são relidos e reescritos por outros autores. Seja recente ou tardia, a análise discursiva no cinema sempre nos apresenta um ponto a ser considerado e é com esse escopo que o presente trabalho se finca. A *Streetcar Named Desire*, doravante *Streetcar*, foi montada pela primeira vez em 1947 e com a ajuda do próprio autor, Tennessee Williams, anos mais tarde, Elia Kazan

¹ Professor de Língua Inglesa do Instituto Federal do Piauí. Possui graduação em Letras Inglês e suas respectivas Literaturas e atualmente é mestrando em Letras e pela Universidade Federal do Ceará – UFC. E-mail: cassioborgois@gmail.com

lança em 1951, sua adaptação fílmica homônima estrelando Vivien Leigh como Blanche Dubois, Marlon Brando como Stanley Kowalski e Kim Hunter como Stella Kowalski.

Neste trabalho consideramos adaptações cinematográficas como traduções, ou como Roman Jakobson (1991) as denomina: **tradução intersemiótica**. Em síntese, o autor diz que “a tradução intersemiótica ou transmutação consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais” (Jakobson, 1991, p. 64). Expandindo o conceito de Jakobson, Plaza (2013) define a tradução intersemiótica como a constante transformação, ou semiose, de um signo em outro. Neste sentido, analisaremos neste trabalho como o signo textual — a peça de Williams (1947; 1980), foi transmutada para o signo imagético da câmera de Kazan (1951). Ainda considerando a definição jakobsoniana, o filme de Kazan, assim como toda adaptação fílmica, envolve duas mensagens equivalentes em dois códigos diferentes (Jakobson, 1991, p. 64) e, por se apresentarem de formas diferentes, as equivalências entre os textos se apresentam como principal fonte da análise fílmica. Em outras palavras, procuramos entender como a Blanche da peça de teatro foi transmutada para o cinema de Kazan, e como essa personagem-mulher é ressignificada no contexto social da produção do filme.

Kaplan (1983), ao tratar em seu livro *Women and Film: Both sides of the camera* acerca da construção da crítica feminista, afirma que ela “surgiu das preocupações diárias de mulheres em reavaliar a cultura na qual elas foram socializadas e educadas²” (Kaplan, 1983, p. 23, tradução nossa). Com essa observação da autora, põem-se em perspectiva algumas questões importantes a serem debatidas na adaptação de Kazan, e uma delas é sob quais condições sócio-históricas a personagem Blanche foi construída em seu filme. Procuramos entender, em princípio, como o destino fatídico da personagem na peça de Williams foi adaptado às telas, levando em consideração o moralismo basilar que repreende a personagem desde a primeira cena, e finalmente, como determinados elementos na composição da personagem fílmica se apresentam como uma atitude de resistência feminina.

Ainda à luz de Kaplan, quando pensamos no papel da mulher na história ocidental através da literatura e suas representações no cinema, testemunhamos desde Agave, personagem de *As bacantes* de Eurípedes, passando por Alice, a

² Emerged from the daily, ongoing concerns of women re-evaluating the culture in which they had been socialized and educated.

mulher que quer poder e controle, em *A esposa de Bath*, conto de Geoffrey Chaucer, até Blanche, de Tennessee Williams, como as mulheres são vistas de maneira reducionista e sempre ligadas ao casamento, à sexualidade, ou os tabus que envolvem esse tema, e à família. Nesse sentido, elas são muitas vezes, silenciadas e postas à margem do discurso histórico preferido pelo homem.

Na peça de Williams (1980), uma das cenas em que se percebe a representação de uma cultura machista de silenciamento feminino é na famosa *Noite do Pôquer* (cena 3), em que Stanley reunido com amigos, bebe e refestela-se à jogatina enquanto as mulheres, Blanche e Stella, ficam segregadas ao quarto separado apenas por um cortinado que serve como divisória imaginária do espaço dos personagens em cena. Tal percepção é desencadeada a partir da rubrica de abertura da cena quando Williams descreve o ambiente e os jogadores:

Os que estão jogando pôquer — Stanley, Steve, Mitch e Pablo — usam camisas coloridas, de azul berrante, púrpura, xadrez vermelho e branco, verde claro; eles são homens que se encontram no auge de sua masculinidade física, tão rudes, diretos e poderosos como essas cores primárias [...] o quarto de dormir está relativamente escuro iluminado apenas pela luz que se filtra entre os reposteiros e através da ampla janela que dá para a rua. (Williams, 1980, p. 79)

No trecho acima, observamos uma apresentação de como os homens são viris e potentes fisicamente. Sob tal ponto de vista, a rubrica contribui para representar tais personagens como a força da relação que se expressa culturalmente através da virilidade dos homens. Tal virilidade vai de encontro à feminilidade de Stella e Blanche que entrarão em cena instantes depois. Notamos também que os reposteiros dão um aspecto opaco ao quarto onde as mulheres se estabelecerão. Assim, o cortinado acaba delimitando os espaços entre os dois grupos (homens e mulheres) e ao mesmo tempo revela certa fragilidade dessa cisão, uma vez que Blanche desafiará esse espaço masculino mais tarde.

Nessa lógica, tal divisão espacial denuncia uma sociedade em que homens são destinados aos jogos, ao prazer e à vida pública, ao passo que as mulheres são circunscritas em um ambiente de moralidade e pudor, fora ou dentro das paredes de seus lares. Dessa maneira, *Streetcar* ilustra bem essa divisão entre homens e mulheres na cena 3, quando através de uma conversa de Blanche com Mitch nos é revelado que apesar de Blanche e Stella terem participado de uma atividade pública (espetáculo), elas não retornaram logo para casa por causa do jogo de pôquer que

acontecida. Essa situação ilustra uma época em que certas atividades ainda eram bastante diferentes para homens e mulheres, como podemos observar no trecho abaixo:

Blanche: Eu acho o pôquer um jogo tão fascinante. Posso sapear um pouquinho?

Stanley: Não pode não. Por que vocês, mulheres, não vão lá para cima conversar com a Eunice? (Williams, 1980, p. 84)

Blanche, no entanto, ao passar pelo espaço masculino, representado na partida de pôquer, desdenha de tal associação masculina em quatro palavras: *The Little Boys' Room*³. Tais palavras revelam seu antagonismo àquele empreendimento masculino que sorve cerveja. Ao considerá-los como “garotinhos” quando se refere ao banheiro usado por eles, Blanche admite detestar tamanha virilidade. Portanto, Blanche parece desafiar esse espaço reservado à união masculina e demonstra resistência ao lugar que a sociedade lhe impõe ao admitir depois fascínio pelo jogo masculino.

Em seu livro *Women and film: both sides of the camera*, Kaplan (1983) afirma que:

A década de 1950 representa o fim de algo; os filmes são interessantes porque mostram códigos anteriores se desfazendo, prontos para cederem, mas resistindo. A sexualidade está espalhada por toda parte, porém ainda não é reconhecida em nenhum lugar; os mecanismos que trabalhavam para controlar a sexualidade feminina nas primeiras décadas [...] implicitamente reconheceram a força e o perigo da sexualidade feminina; na década de 1950, o medo da sexualidade feminina parece ser reprimido – por isso transborda por toda parte⁴ (Kaplan, 1983, p. 4, tradução nossa).

Como podemos ver, Kaplan enxerga as produções dos anos 1950 como cruciais para entendermos o fim da Era de Ouro hollywoodiana cujos filmes simbolizam um novo momento para as mulheres no cinema. Assim, tal discussão nos interessa pelo simples fato de que a adaptação de *Streetcar* foi lançada em 1951 e de certa forma nos apresenta a personagem Blanche Dubois numa dinâmica patriarcal

³ Este termo encontra-se presente na versão inglesa da peça, e quer dizer “o quarto/cômodo/banheiro dos garotinhos”. Na edição traduzida de 1980 que utilizamos, essa expressão foi traduzida de outra forma, portanto, descaracterizando o sentido da frase e não embasaria o nosso ponto levantado no artigo.

⁴ The 1950s represent very much the end of something; the films are interesting because they show earlier codes straining at the seams, ready to give way, but holding on tight. Sexuality is splattered everywhere and yet nowhere recognized; the mechanisms that worked to control female sexuality in the earlier decades, and which I will be exploring in detail here, implicitly recognized the force and danger of female sexuality; in the 1950s, the fear of female sexuality seems to be repressed – hence it overflows everywhere.

familiar em que Stanley representa o homem como força dominadora sobre a casa, Stella e todo o discurso da narrativa filmica.

A fim de entendermos a forma como o discurso de resistência manifestado por Blanche Dubois é construído no cinema, buscamos discutir como a tradição sulista, patriarcal e moralista retratada na peça de Tennessee Williams no final dos anos 40 que afeta Blanche psicologicamente é adaptada no filme homônimo do diretor Elia Kazan (1951). Procuramos entender também como a produção lançada ainda sob a era do Código Hays buscou através de recursos cinematográficos, tais como: iluminação, planos e som, criar uma empatia pela personagem e, ao mesmo tempo, apresentar um filme que resiste à censura da época. Para tal, primeiro fazemos uma breve introdução sobre tradução intersemiótica, a fim de entendermos como literatura é adaptada para o cinema. Por fim, a partir da personagem Blanche Dubois, apresentamos a análise do filme destacando sua linguagem própria e como a tradução intersemiótica feita no filme de Kazan acontece.

Tradução intersemiótica: literatura e cinema

Ao tratar dos aspectos linguísticos da tradução, Jakobson nos diz que segundo Bertrand Russell “ninguém poderá compreender a palavra “queijo” se não tiver um conhecimento não-lingüístico do queijo” (*apud* Jakobson, 1991, p. 63). Isso quer dizer que precisamos de referências reais ou sentidos para podermos compreender o significado de algo. Podemos concluir a partir de Jakobson que tal atividade interpretativa está, portanto, fincada nas experiências sociais que vivemos desde o nascimento e no nosso desenvolvimento como indivíduo falante de alguma língua.

Em linhas gerais, a tradução sempre lidará com a transformação de um signo em outro signo. Para isso, Jakobson (1991) classifica as traduções em três tipos:

- I. A tradução intralingual ou *reformulação* (*rewording*) é quando se interpreta os signos verbais por meio de outros signos da mesma língua.
- II. A tradução interlingual ou *tradução propriamente dita* consiste na interpretação dos signos verbais por meio de alguma outra língua.
- III. A tradução inter-semiótica ou *transmutação* consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais (Jakobson, 1991, p. 64, grifo do autor).

Com base nos pressupostos acima, podemos entender que tradução intersemiótica nos permite entender a linguagem cinematográfica como signo não-verbal crucial para a comunicação dos sentidos do filme e de sua proposta final. Nesse sentido, segundo Jakobson (1991), todas nossas experiências cognitivas podem ser

traduzidas em qualquer língua existente, e conseqüentemente, toda experiência de leitura pode ser relida no cinema, por exemplo. Essa assunção acaba nos levando para a antiga discussão acerca da suposta fidelidade textual, já que muitos dos textos adaptados para o cinema são canonizados. Tal discussão, todavia, vem perdendo fôlego nos Estudos da Tradução justamente porque o tradutor, ou o cineasta (tradutor intersemiótico), ao encontrar percalços ao longo do processo de tradução, vai procurar meios de furtar-se das amarras da fidelidade com o texto de partida e através de suas próprias estratégias, se encarregará de construir um texto fiel a sua própria proposta, seja ele verbal ou não-verbal, como é no caso dos filmes. Portanto, a questão de fidelidade em relação ao texto de partida acaba tomando outro sentido, o de correspondência à proposta do filme e não mais à literatura em si. À vista disso, é importante perceber que a adaptação de um texto para o cinema, não se trata necessariamente de transpor exatamente do papel às telas. Na verdade, adaptação é um processo mais complexo que tem mais a ver com leituras, interpretações e conseqüentemente, reescritura de algo anterior, sobretudo, com a criatividade do diretor envolvido no projeto cinematográfico.

Streetcar quando montada em 1947, além de nos apresentar os dilemas de uma mulher deslocada e aversa a sua própria realidade para escapar de certos traumas, também nos apresenta algo inovador em termos de montagem e elementos cênicos. Segundo Adler (1990, p. 8), o contemporâneo de Williams, o dramaturgo Arthur Miller reconheceu na peça *Streetcar* o que ele chama de “um mapa para a maneira em que a forma teatral poderia ser ampliada”. Nesse sentido, 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 personagens⁵ (Adler, 1990, p.8, grifo nosso, tradução nossa).

Fica evidente, portanto, que para Adler, Williams moderniza a maneira de montar peças, uma vez que seu texto precisou de efeitos cênicos e elementos concretos em cena, como uma boa iluminação para dramatizar e materializar sensações exploradas pela personagem Blanche na peça. Portanto, podemos notar

⁵ This new type of play would not only admit but insist that the language of drama involves more than just words; It would knowledge the stage symbols and the scenic images that speak to the audience as powerfully as what issues from the mouths of the characters.

que ao usar o recurso de luz forte e turva na montagem de sua peça, Williams procurou ressaltar no palco as dualidades e contradições de Blanche quando ela lida com sua aparência e idade (jovem/velha) e seus dilemas emocionais ao longo da história. Nesse sentido, Adler assevera que os colaboradores de Williams, Elia Kazan (diretor) e Jo Mielziner (diretor de arte responsável pela iluminação e cenas) foram os responsáveis por entender que o teatro de Williams precisava de elementos cênicos bem estruturados no palco para que as emoções e o dilema psicológico de Blanche se materializassem no palco.

Ao proporcionar tamanha inovação, Adler reitera que:

Esses colaboradores trabalharam para criar uma fluidez espacial maior do que as convenções do realismo estrito tradicionalmente permitia. Uma peça realista, isto é, aquela em que o público suspende a sua incredulidade e faz acreditar que o que está no palco não é uma construção ficcional, mas real, era normalmente encenada numa “caixa” que cria a ilusão de uma sala real: três paredes sólidas com uma quarta parede imaginária que separa os personagens do público e através da qual os espectadores observam a ação e ouvem a conversa. Tal teatro ilusionista pede, em suma, que o seu público faça de conta que não estão fazendo de conta – que aceita a ficção como realidade⁶ (Adler, 1990, p. 8, tradução nossa).

Assim, em *Streetcar*, Williams passou a não exigir mais de seu público fingimento de que não estavam lá, sua peça agora não se restringia mais a espaços delimitados por paredes físicas e imaginárias. As ações da peça aconteceriam em espaços mais livres, o que permitia, no final das contas, como aponta Adler (1990, p. 9) que ações simultâneas acontecessem tanto fora quanto dentro de um quarto, ou muitos cômodos.

Um bom exemplo disso encontra-se na rubrica da cena 1 quando Blanche sobe à casa de Stella, sua irmã. Williams descreve os aposentos quando Blanche adentra com Eunice da seguinte maneira:

Levanta-se e abre a porta do andar de baixo. Há uma luz atrás da veneziana, o que a torna azul-claro. Blanche lentamente a segue para o apartamento do andar de baixo. As áreas que o cercam escurecem à medida que o interior se ilumina. Podem-se ver dois aposentos, não muito bem definidos. O aposento em que elas entram primeiro é realmente uma cozinha, mas contém uma cama dobrável a ser usada por Blanche (Williams, 1990, p. 33).

⁶ These collaborators work toward creating a greater spatial fluidity than the conventions of strict realism traditionally allowed. A realistic play, that is, one at which the audience suspends its disbelief and makes believe that what is on the stage is not a fictional construct but real, was ordinarily performed on a “box-set” that creates the illusion of an actual room: three solid walls with an imaginary fourth wall that separates the characters from the audience and through which the spectators peer at the action and overhear the conversation. Such an illusionistic theater asks, in short, that its audience make believe that it is *not*, making believe - that it accepts fiction as reality.

A partir do excerto acima, fica claro que o teatro de Williams exigia uma sofisticação com as luzes, já que elas se apagavam e acendiam com o movimento das personagens. Ademais, a peça exigia também uma atenção em como os espaços na casa de Stella seriam montados no palco, uma vez que Blanche é inserida em um lugar sem luxos e sem delimitações claras do que é quarto, sala ou cozinha. Desse modo, a atividade de traduzir para o cinema o espaço de *Streetcar* (1947; 1980) — uma peça que nos apresenta em seu enredo uma metáfora mórbida de um bonde que introduz sua personagem principal a quartos claustrofóbicos e de pouca luz — demandaria os traquejos do cinema e sua linguagem peculiar como uma maneira de realçar para o cinema tamanha inovação cênica e dramática.

Com base nessas considerações, procuraremos entender adiante como o trato da luz foi capaz de mudar o semblante da personagem Blanche em cena, revelando seus segredos e sua idade, na adaptação de *Streetcar* (1951), de Elia Kazan. De maneira geral, percebemos que a adaptação feita por Elia Kazan de *Streetcar* contribui para entendermos os conflitos internos da personagem através dos elementos sonoros (vozes e músicas) usados por ele e que o filme revela ainda o poder de efeito instantâneo que o cinema causa no espectador, uma vez que esses mesmos conflitos da personagem que no filme se desenrolam em segundos, na peça, por outro lado, são descritos cuidadosamente em longas sentenças das rubricas teatrais.

No tocante à linguagem cinematográfica, a entendemos como uma maneira de ilustrar o processo de tradução intersemiótica em um filme. Para tanto, Pudovkin (2021) afirma que esse processo ocorre na montagem fílmica. De acordo com o autor (2021, p. 51), a montagem é um dos instrumentos de efeito mais significativos ao alcance do técnico e roteirista, uma vez que o filme e, conseqüentemente, o roteiro é sempre construído de partes separadas. Logo, a montagem funciona como uma tradução do texto teatral, já que similar ao teatro, a montagem vai unir todas as cenas, os planos e as sequências para construir efeitos e sentidos na história contada.

É pertinente ressaltar a partir dessas observações que o filme não é um conjunto de partes aleatórias, mas que sua organização (montagem) atende às expectativas de direção, intenção e até conceito artístico de cada cineasta e profissionais envolvidos na produção de um determinado filme.

Uma das técnicas mais usadas na indústria cinematográfica é o *close-up*, e esse recurso é considerado por Münsterberg (2021) como o ponto de divergência entre o palco dramático e a imagem na tela do cinema. Para o autor:

O *close-up* faz o que o teatro não teria condições de fazer sozinho, embora pudéssemos alcançar efeito semelhante se tivéssemos trazido para o teatro os binóculos [...], mas neste caso teríamos nos desvinculado do quadro que nos é apresentado pelo palco: a concentração e o foco teriam sido determinados por nós, e não pelo espetáculo. No cinema ocorre o inverso (Münsterberg, 2021, p. 31).

Essa afirmação de Münsterberg (2021) reforça a autonomia que o cinema tem de nos apresentar imagens e possibilidades a partir do uso de uma linguagem particular que realça rostos, expressões e sentimentos na montagem feita. Nessa perspectiva, ao precisar enfatizar uma personagem complexa e moralmente controversa através de *close-ups* e iluminação diferenciada, Kazan precisou ser leitor atento do texto de Williams, para só assim, conseguir traduzir o protagonismo de Blanche para sua adaptação, sem necessariamente comprometer as características particulares de Blanche no teatro, tais como, sua fragilidade, afetação e dualidade entre realidade e ilusão.

Com base nisso, percebemos que tamanha tarefa exigiu de Kazan bastante perspicácia e diálogo com a censura da época, uma vez a adaptação de Kazan teve de resistir às imposições morais e culturais da época impostas pelo Código Hays (código que reprovava qualquer produção fílmica que desvirtuasse a moralidade, o bem coletivo e a virtude do homem), para que pudesse lançar seu filme e ao mesmo tempo através, sobretudo de *close-ups*, conseguisse construir uma personagem que pudesse ser redimida de alguma forma para o público.

Para tal propósito, Kazan usou em seu filme, diálogos bastante teatrais semelhantes à peça, o que não surpreende, pois ao lermos a peça de Williams, observamos uma riqueza de detalhes sonoros, de lugares, de tempo e de iluminação, confirmando o dramaturgo como autor de uma peça com inovação teatral na época, como apontado anteriormente. Com base nisso, percebemos que o texto de Williams fornece em seu bojo elementos-chave para Kazan utilizar em seu filme.

Outro ponto interessante para nossa análise fílmica se dá na resignificação de Blanche feita na construção narrativa de *Streetcar* (1951). Kazan construiu uma personagem com o propósito de redimi-la pelo público. Tal objetivo pode ser notado logo na cena de abertura do filme. Nessa sequência inicial, Blanche desembarca

atordoada à procura de alguém em uma estação de trem cujo ambiente mostrado na tela é caótico/sombrio e enevoado. Assim como ocorre nas narrativas clássicas em que os personagens são apresentados ao espectador logo no início do filme, de imediato o público já conhece Blanche e com ela estabelece uma ligação. Tal constatação é reforçada por Thomas P. Adler (1990) em seu livro *A Streetcar Named Desire: The Moth and the Lantern* quando afirma que a peça *Streetcar* pertence à Blanche, isto é, ela é o destaque. Portanto, ao tratar da construção dramática da personagem Blanche na peça, construção essa que antagoniza o destaque que Stanley tem, Adler (1990) nos permite aventarmos neste estudo que o destaque dado à Blanche na sequência de abertura do filme vem justamente da percepção de Kazan que Blanche precisa ter em sua narrativa fílmica. À luz disso, para o autor:

A caracterização de Williams ao Stanley na abertura de *A Streetcar Named Desire* e a parcialidade do público para sua energia e senso vital de diversão não devem cegá-los da percepção que esta é uma peça de Blanche⁷ (Adler, 1990, p. 35, tradução nossa).

Nesse sentido, concordamos com a posição do autor na medida em que essa apresentação inicial evidencia Blanche no filme e cria expectativas sobre o seu destino ao longo do filme perante os espectadores. Para Adler (1990), além dessa construção da personagem, o filme também traz particularidades em termos de estrutura narrativa.

Porque a peça *Streetcar* já tinha sido dirigida pelo próprio Kazan nos palcos anteriormente, tal empreendimento serviu como inspiração para que o diretor soubesse utilizar em sua adaptação fílmica as onze cenas da peça como um símbolo do avanço progressivo da personagem Blanche, partindo de sua chegada até a sua expulsão da casa de Stanley (Adler, 1990, p. 35). Isto é, esse destaque inicial dado à Blanche vai contribuir para que o público acompanhe tal qual na peça as diferentes facetas, funções e papéis que Blanche desempenhará na narrativa fílmica. Afinal, assim como na peça, a Blanche no filme de Kazan se transforma em mocinha ou a *Southern belle* indefesa, depois assume o papel de sedutora quando se relaciona com Mitch e Stanley e por vezes age como a donzela rejeitada em outras cenas. Portanto, esse movimento de chegada e expulsão de Blanche, bem como suas diferentes atitudes reforçam para o espectador a complexidade da personagem na narrativa

⁷ William's characterization of Stanley at the opening of *A Streetcar Named Desire* and the audience's partiality toward his liveness and vital sense of fun must not blind them to the realization that this *is* Blanche's play.

filmica. Logo, Adler (1990) afirma que ao assim proceder, Kazan compreende a construção retrátil da personagem e vai revelando ao espectador as nuances de Blanche através da montagem de seu filme, uma vez que a personagem tanto na peça quanto no filme “adota continuamente uma sucessão de mudanças ou máscaras sociais” (Adler, 1990, p. 36).

À luz dessas considerações, aventamos que a simpatia que Kazan induz o público a sentir por Blanche tem a ver com a longevidade e vitalidade que as palavras escritas garantem aos personagens de ficção (teatro e romance), como discute Paulo Emílio Salles Gomes (2014) em seu texto *A personagem cinematográfica*. Para o autor, esse debate implica em perguntarmos se tal vitalidade também acontecerá com famosos personagens de cinema, como é o caso dos icônicos personagens de Chaplin. Quanto a isso, a Blanche de Vivien Leigh se salva de um possível esquecimento cultural, uma vez que sua origem vem do teatro escrito por Tennessee Williams. Ademais, acreditamos também que a recepção crítica da época, somado ao trabalho de Vivien Leigh na adaptação de 1951 contribuem para a vitalidade e o amalgamento da personagem no imaginário popular.

Por fim, a leitura de Gomes (2014) nos faz perceber que a função mais nobre de uma atriz de prestígio como Vivien Leigh seja sua capacidade de nos oferecer um certo tipo de “polimento” aos personagens interpretados por ela no cinema. Logo, tal polimento ao qual Gomes (2014) se refere está, portanto, representado no trabalho de Leigh como a primeira Blanche Dubois cinematográfica, pelo fato de a atriz representar no filme de Kazan uma mulher que encerra sua luta entre realidade e ilusão de maneira trágica e definitiva, como discutiremos a seguir.

A Blanche de Elia Kazan (1951)

A Streetcar Named Desire lançada em dezembro de 1947 trouxe ao imaginário dos leitores norte-americanos uma das personagens mais controversas de Tennessee Williams e discutiremos a seguir como essa personagem foi adaptada para o cinema.

De maneira sucinta, o filme *Streetcar* começa com a chegada de Blanche à casa de sua irmã Stella. Nesse contexto, Blanche já chega deslocada no local, e, apesar de aparentar não ter tido muito contato com a irmã, ela pretende passar um bom tempo com ela e seu marido Stanley, fato esse percebido devido a ela carregar uma grande mala consigo. Blanche, ao chegar, diz à irmã que perdeu a fazenda de seus pais, *Belle Rêve*, devido a problemas com hipotecas. Esse detalhe inicial nos

chama atenção, pois sugere uma referência direta ao que se desenrola na peça, ao passo que também serve como ilustração dos problemas psicológicos de Blanche. O termo afrancesado (com erro de concordância de gênero) para a propriedade significa “lindo sonho”. Blanche veio de Laurel, no Mississippi — região sul do país e com valores religiosos e morais muito rígidos sobre seus habitantes — e trouxe consigo um pedantismo de sua classe outrora abastada. Por essa razão, a personagem demonstra um culto excessivo a sua feminilidade e de mulher aristocrata. Esse fato demonstra que Blanche ainda alimenta seus ideais sulistas da alta sociedade, apesar de ter sido expulsa da cidade por se envolver num escândalo sexual com um aluno de 17 anos. No filme de Kazan (1951), esse traço burguês da personagem é enfatizado logo nos dois primeiros minutos do filme.

Figuras 1 e 2 – Plano americano e plano conjunto – chegada de Blanche à Nova Orleans



Fonte: *A Streetcar Named Desire* (1951)

Podemos perceber pelo plano americano destacado acima, um destaque feito pela câmera na confusão mental de Blanche. Ao enquadrá-la da cintura para cima, o plano americano salienta também a indumentária de Blanche — uma mulher vestida de maneira elegante e que se destaca dos demais no enquadramento da cena da estação. Ao usar roupas claras e expressar um olhar perdido no ambiente, o plano delineia um certo deslocamento da personagem diante do que presencia ao chegar na estação. Cabe ressaltarmos aqui que essa sensação de deslocamento da personagem é um sentimento muito peculiar dos anos 1940 nos Estados Unidos devido ao período de guerra e pós-guerra. De acordo com Eisinger (1969 *apud* Adler, 1990, p. 1), a desumanização dos indivíduos da época é refletida nas artes e literatura, portanto, temas como a “busca por identidade”, “alienação do homem de si próprio e da sociedade” e a mudança concomitante “de consciência de classe para o

esteticismo” são panos de fundo para as tramas da época. Deste modo, Eisinger (1969) reitera que:

As mudanças de classe social e status resultantes do *New Deal* dos anos 1930 e a economia do período de guerra dos anos 1940, levaram muitas pessoas a sentirem uma sensação de deslocamento. A conseqüente busca por pertencimento e conexão levaram essas pessoas a olharem para o passado para encontrar alguma “estabilidade”⁸ (Eisinger, 1969 *apud* Adler, 1990, p. 2, tradução nossa).

Esse deslocamento é visível a partir do momento que Blanche chega em Nova Orleans — cidade onde sua irmã mora — cheia de ansiedades, nostalgia de sua cidade natal e sua vida aristocrática em *Belle Réve*. Tais sentimentos sinalizam para o espectador que o desespero de Blanche se dá principalmente por sua dificuldade em aceitar uma vida que não existirá mais.

Outro ponto a se observar na Fig. 2 é que ela funciona como um prelúdio feito pelo filme da sentença final da personagem na peça. Quando Blanche diz “seja o senhor quem for... eu sempre dependi da bondade dos estranhos...” (Williams, 1980, p. 228), ela entrega na cena final do texto teatral a defesa de seu comportamento que era tido como amoral para os padrões da época. Ao agir dessa forma, Blanche desafia toda uma tradição de mulheres da alta sociedade sulista que eram confinadas aos cômodos das fazendas e impedidas de criarem laços sociais na vida pública. Portanto, ao depender sempre da bondade de outrem, Blanche rompe a seu modo com esses paradigmas do Sul, mesmo que ironicamente, em Nova Orleans ela agisse como se vivesse esses padrões à risca.

Em termos de linguagem cinematográfica, Kazan delimita logo no começo de sua adaptação o foco que será dado à Blanche. Para tal, o diretor não poupa esforços em ampliar a participação de Blanche na narrativa, como observamos na Fig.1. Nela, Blanche aparece na estação saindo de uma névoa que a camufla nos primeiros segundos, seguida por uma turma de pessoas seguindo noivos recém-casados na estação. Essa sequência de abertura simboliza até certo ponto a importância que o casamento desempenha na vida de Blanche. Logo, concluímos que a abertura do filme simboliza o casamento trágico de Blanche com Allan, pois a união acaba com o suicídio do jovem rapaz na peça. Tal fato contribui para o desencadeamento de problemas psicológicos em Blanche, uma vez que o trauma do suicídio do marido a

⁸ The shifts in social class and status resulting from the *New Deal* of the thirties and the wartime economy of the forties caused many people to feel a sense of dislocation. Their resulting search for belonging and connection led them to look back to the past to discover some “stability”.

acompanhará ao longo da narrativa teatral e fílmica, pois ao escutar a polca varsoviana, Blanche se entristece com as lembranças do que aconteceu no passado. Portanto, concluímos que Kazan deixa claro no início de seu filme que o tema casamento é algo obscuro e difícil para sua protagonista.

Podemos ver ainda que a *mise-en-scène* de abertura contribui para esse prelúdio do tema na vida de Blanche e nos faz perceber que o assunto é otimizado no cinema. Ora, enquanto na peça temos longas descrições de acontecimentos e até sons ouvidos pela personagem, no filme, exacerba-se o tom de mistério que a envolve pelo recurso de trilha sonora inicial que remete aos filmes *noir*, em que o público assume o papel de policial que está encarregado de desvendar o mistério por trás de Blanche.

O que se observa a partir dessas observações iniciais é que Kazan utiliza seu texto visual como forma de demonstrar como o moralismo que expulsou Blanche de Laurel é aludido em pequenos detalhes na abertura do filme; a névoa mencionada serve como recurso de transição da realidade para a ilusão, ou até mesmo o contrário. Foragida de *Belle Rêve*, Blanche dá um passo adiante nas ilusões das quais ela passará a viver. Com isto, o diretor ainda alude por meio da cena como Blanche resiste a isso, pois ela prossegue fazendo o que acha que é melhor para si. A personagem repete suas atitudes “errantes” logo no início ao pedir ajuda a um jovem estranho (Fig. 2), dando à personagem um tom de insistência no que acredita. Blanche, por fim, se mostra uma mulher que acredita no que vem praticando.

Essa complexidade misteriosa narrativa que envolve Blanche apenas nos dois minutos iniciais do filme corrobora o que Gomes (2014, p. 112) discute sobre a relação do cinema com a literatura, e mais precisamente o teatro. O autor diz que a depender do ângulo — e ângulos são definidos pela câmera — a intimidade com os personagens é maior no cinema que no teatro. Aqui concordamos com o autor, pois o constante uso de *close-up* de Kazan facilita esse efeito de aproximação da personagem com o público.

Outro momento do filme que revela o propósito de Kazan de supervalorizar as questões internas da personagem ocorre na cena em que Blanche é confrontada por Mitch. Na ocasião, após Stella sair com Stanley para dar à luz o filho, Blanche é vista sozinha na cena com Mitch para um confronto decisivo entre realidade e ilusão. Nesse momento, Mitch a coloca diante dela mesma e, por fim, um choque de gênero entre homem e mulher é representado na tela. Analisemos as figuras abaixo:

Figuras 3 e 4 – Plano conjunto e plano fechado: Mitch confronta Blanche



Fonte: *A Streetcar Named Desire* (1951)

As figuras acima apresentam um excelente exemplo de como o tão elogiado jogo de iluminação utilizado na peça em sua montagem na Broadway é reproduzido no filme de Kazan também. Esse recurso mostra-se como imprescindível para a reconstrução de Blanche em adaptações cinematográficas, pois ilustrarão os dilemas psicológicos da personagem. Portanto, através do plano fechado (*close-up*) na Fig. 4, Kazan referencia os temas presentes na cena 9 do texto teatral.

O tema representado nas figuras acima é o dilema do inconformismo de Blanche com a sua condição de mulher que envelhece no meio em que vive. A personagem afirma gostar da escuridão, pois a escuridão lhe faz companhia, embora saibamos ao ler a peça que Blanche se esconde por vergonha de revelar sua verdadeira idade e expor o cerne de sua aflição. Isto é, fugir da luz forte simboliza a recusa de Blanche em relevar o mundo feio que se encontra, ou seja, sua realidade de decadência social e estética. Tal recurso corrobora o conceito de V. Pudovkin (2021) sobre a função do *close-up*. Para ele, o recurso “dirige a atenção do espectador para aquele detalhe que, num determinado ponto, é importante para o curso da ação” (Pudovkin, 2021, p. 52). Quer dizer, o *close-up* no rosto de Blanche se apresenta como um importante recurso para entendermos como a personagem lida com o descortinamento de sua real identidade. Tal recurso reescreve no cinema o teatro inovador de Williams ao revelar para Mitch e para o espectador num jogo de câmeras que Blanche não é mais uma donzela indefesa de dezessete anos.

Kazan capta, portanto, um traço sombrio de Blanche na sequência de cenas das figuras acima. Para tanto, na Fig.3, através do plano conjunto, temos Blanche encurralada por Mitch após descobrir a verdade sobre seu passado. Ambos se

encontram na escuridão. Em seguida, numa mudança de planos, na Fig. 4, pelo *close-up* no rosto de Blanche, nos é revelado suas dores e seus traços fisionômicos de uma mulher não tão jovem assim. Com base nisso, podemos interpretar que através dessa justaposição de planos, bem como a utilização de diferentes luzes, o diretor faz alusão à dicotomia da vida de Blanche que está presente na peça: da escuridão à luz, da ilusão à realidade, da mentira à verdade.

Outro detalhe relevante para entendermos esse momento do filme é o fato de termos na cena apenas dois personagens em ação: Blanche e Mitch (Fig. 3). Nela, Blanche insiste em não querer luz e manter um papel em volta do abajur para que a luz seja difusa, enquanto Mitch procura desvendar e iluminar essa realidade, ao ligar a luz sob o rosto de Blanche e então ver de perto quem Blanche realmente é. Essa insistência atitudinal de Blanche no filme não aceitar sua realidade nos remete à discussão de Kaplan (1983) sobre a psicanálise ser uma maneira de desconstruir as produções hollywoodianas. Acerca disso, a autora (1983) afirma que:

O uso da psicanálise para desconstruir os filmes de Hollywood permite-nos ver claramente os mitos patriarcais através dos quais nos posicionamos como o Outro (enigma, mistério) e como eterno e imutável. Também podemos ver como o melodrama familiar, como um gênero especificamente voltado para mulheres, funciona tanto para expor os constrangimentos quanto as limitações que a família nuclear capitalista impõe às mulheres e, ao mesmo tempo, “educa” as mulheres a aceitarem essas restrições como “naturais”, inevitáveis – como “dadas”, pois parte do que define o melodrama como uma forma é sua preocupação explicitamente com questões edípicas – relacionamentos amorosos ilícitos (abertamente ou incipientemente incestuosos), relações entre mãe e filho, marido e mulher, relações entre pai-filho [...]”⁹ (Kaplan, 1983, p. 25, tradução nossa).

Nessa perspectiva, Kaplan (1983) chama à atenção para o fato de que as personagens femininas no cinema, especificamente no gênero *melodrama*, são usadas como modelos de conduta e sempre estão atreladas a conflitos familiares que envolvem homens. Para a autora, tal fato ilustra as questões edípicas que permeia essa discussão. A autora ainda cita que Laura Mulvey, importante cineasta e crítica inglesa, considera o *melodrama* como uma forma feminina que age como corretivo para os gêneros principais que celebram a ação masculina (Kaplan, 1983, p. 26). Somado a isso, Kaplan (1983, p. 26) então afirma que para Mulvey, o melodrama

⁹ Using psychoanalysis to deconstruct Hollywood films enables us to see clearly the patriarchal myths through which we have been positioned as Other (enigma, mystery), and as eternal and unchanging. We can also see how the family melodrama, as a genre geared specifically to women, functions both to expose the constraints and limitations that the capitalist nuclear family imposes on women and, at the same time, to “educate” women to accept those constraints as “natural,” inevitable – as “given.” For part of what defines melodrama as a form is its concern explicitly with Oedipal Issues – illicit love relationships (overtly or incipiently incestuous), mother – child relationships, husband – wife relationships, father – son relationships.

filmico se feito para um público feminino, os eventos narrados nos filmes desse gênero “nunca são reconciliados no final de forma benéfica para as mulheres¹⁰”.

O que entendemos com as asseverações das autoras é que *Streetcar* (1951) de Kazan se configura como um melodrama, afinal, no desfecho do filme assistimos à institucionalização clínica de uma mulher considerada excessiva pela tradição moralista da época (Stanley e Mitch) e tal final representa em tela uma forma de punição das atitudes da personagem. Nessa perspectiva, a cena retratada nas Fig. 3 e 4, da exposição forçada de Blanche em luz forte, sinaliza um símbolo de subjugação e violência feminina cometidas por Mitch, uma vez que ele não perdoa os “deslizes morais” da vida pregressa de Blanche. Temos, portanto, neste momento a ilustração de quão massacrante é a situação que Blanche se encontra. Tais sentimentos de julgamento e opressão de Blanche são destacados pelo uso do primeiro plano na cena, o *close-up*.

Outro ponto que cabe discussão a partir do filme de Kazan é a sexualidade feminina. Sobre isso, percebemos que o diretor retrata em *Streetcar* a dificuldade que é para as mulheres explorarem suas sexualidades de maneira livre e sem julgamentos. Logo, a possibilidade de relação com mais de um parceiro sexual se mostra como algo baixo e inaceitável para uma mulher na época de Blanche. Isso justifica, portanto, a recusa de Mitch continuar o seu envolvimento com Blanche.

No tocante ao tema da moralidade e dos bons costumes, a sequência após a cena da Fig. 4 merece atenção, pois ela demonstra a habilidade de Kazan em driblar uma das condições impostas pelo Código Hays. Abaixo, podemos ver como essa fuga à censura ocorreu para que o texto de Williams fosse representado no cinema, sem que o tema da vida sexual de Blanche fosse comprometido na narrativa fílmica.

Figura 5 – Plano fechado - What is *straight*?



Fonte: *A Streetcar Named Desire* (1951)

¹⁰ are never reconciled at the end in ways beneficial to women.

A Fig. 5 ilustra o desfecho da tensão moralista entre Blanche e Mitch. Ao afirmar que achava que Blanche fosse direita, honesta, no sentido de ter boa conduta moral, Kazan enxerta um discurso que tenta justificar as razões pelas quais Blanche agiu de forma “inconsequente”. Assim, quando Blanche retorque Mitch com o discurso: “uma linha pode ser reta, ou uma rua, mas o coração de um ser humano...”, Kazan tenta humanizá-la, dando um tipo de justificativa passional para ela, assim problematizando o que Williams executou na peça.

Percebemos, portanto, que esta foi a forma encontrada por Kazan para exercer um discurso polissêmico ao usar o trocadilho inglês da palavra “*straight*” com a mensagem da trama, já que a palavra em inglês pode significar heterossexual e conotar também retidão moral. O que Kazan faz é usar da sutileza da linguagem cinematográfica através do diálogo para resistir ao Código Hays que proibia menção a temas controversos, como era o caso da homossexualidade em filmes. Kazan ainda reitera que Blanche por ser humana é passível de falhas, erros e, portanto, não adpta à monogamia.

Outro exemplo relevante para nossa discussão é como o diretor lidou com o tema do estupro de Blanche em seu filme, pois tal assunto era proibido pelo Código Hays de ser retratado explicitamente em produções da época. Vejamos as figuras abaixo:

Figuras 6 e 7 – Plano fechado e detalhe – Blanche é estuprada por Stanley



Fonte: *A Streetcar Named Desire* (1951)

Kazan apresenta nesta sequência a forma ambígua de retratar o estupro da personagem, de modo que o tema seja mantido e seja aprovado pela censura. Num primeiro momento, em um plano fechado, o espelho quebrado simboliza a quebra da ilusão de todas as expectativas criadas por Blanche e, assim, o estupro é aludido pelo enquadramento de Blanche fraca nos braços de Stanley, suscetível à violência

subtendida no filme. Depois, o diretor corta e a transição se dá por um *fade out* — um fundo preto com uma trilha de suspense, típica de quando bandidos em filmes policiais são pegos no ato de infração. Com isso, concluímos que a linguagem que confirma o estupro no filme é puramente visual, pois depois da transição do espelho, temos um *close-up* (plano detalhe) de uma mangueira com fortes jatos de água limpando o lixo da rua. Podemos entender esse recurso visual como uma metáfora com a finalidade de informar para o espectador o orgasmo de Stanley, bem como a expurgação por água da tensão sexual entre os personagens.

Finalmente, o último ponto que nos chama atenção em *Streetcar* (1951) é o compromisso que Elia Kazan teve de apresentar uma adaptação de acordo com sua visão criativa e montagem particular que camufla e cria significados ao reescrever a peça de Williams. Essa consideração corrobora o pensamento de Linda Hutcheon em *Uma Teoria de Adaptação* (2011) quando diz que “adaptação é repetição, porém repetição sem replicação” (Hutcheon, 2011, p. 28). Nesse sentido, por *Streetcar* se tratar de uma adaptação de um texto literário, o filme sinaliza diretamente para o público especializado que a produção tem o objetivo de reproduzir os temas, os arcos e as histórias contadas originalmente por Tennessee Williams, mas à maneira da subjetividade crítica, criativa e particular de Kazan. Desse modo, a subjetividade do diretor pôde finalmente alcançar o objetivo de redimir a personagem no final de seu filme. Vejamos as figuras a seguir:

Figuras 8, 9, 10 e 11 – Planos conjuntos e fechados – o final de *Streetcar*





Fonte: *A Streetcar Named Desire* (1951)

Como podemos observar nas imagens acima, podemos perceber que diferentemente da peça, Stella fica ressentida com a partida de sua irmã. Como mencionado anteriormente, o Código Hays foi um empecilho para a produção integral do filme, fazendo com que Kazan e Williams tomassem medidas para garantir que a adaptação dialogasse com a proposta dramática da peça.

Uma das cláusulas censoras do Código Hays tratava sobre a retratação de triângulos amorosos nos enredos de produções fílmicas. Sobre isso, a censura orientava que: “o triângulo, ou seja, o amor de um terceiro por um já casado, necessita de cuidadosa manipulação. Se se tratar de casamento, a santidade do lar, e a moralidade sexual não deve ser posta em perigo¹¹” (Doherty, 1999, p.353, tradução nossa). Isso implica dizer que a vinda de Blanche para Nova Orleans mexeu com o casamento dos personagens Stella e Stanley, pois ela se instalou na modesta casa da irmã. Em vista disso, supomos que o fato de Blanche ter sido internada no final da narrativa fílmica tenha agradado a censura na época, pois a institucionalização de Blanche sugere um castigo merecido por ela ter transgredido os códigos morais de sua condição feminina. Todavia, o que percebemos hoje como espectadores do século XXI, é que Stella é uma mulher que se solidariza com a situação da irmã. Portanto, Stella assim como Blanche, é redimida no final do filme. Sua sororidade para com Blanche, termo recente para designar apoio entre mulheres, é um sinal de inconformidade com o machismo e violência de Stanley. Se na peça, Stella não

¹¹ The triangle, that is, the love of a third party by one already married, needs careful handling, if marriage, the sanctity of the home, and sex morality are not to be imperiled.

poderia acreditar que o marido violentou sua irmã, no filme de Kazan, Stella deixa claro que não voltará mais para casa como podemos observar na Fig. 11. Tal atitude reforça, na nossa visão, uma perspectiva bastante vanguardista do diretor ao tratar desse tema em sua adaptação.

Considerações finais

Com base em todas as considerações susoditas, concluímos que a adaptação de *A Streetcar Named Desire* (1951), de Elia Kazan, através de seus recursos cinematográficos, pôde em certa medida dialogar com a peça de Tennessee Williams. Vale ressaltar que nossa constatação não tem a pretensão de corroborar em nenhum sentido discussões sobre fidelidade. Ao contrário, pudemos ver que Kazan foi um diretor criativo, especialista, conhecedor da peça de Williams de tal forma que pôde fazer o que Hutcheon (2011) afirmou sobre adaptações, isto é, a capacidade de adaptações repetirem histórias contadas no antes, mas sem necessariamente replicá-las. Para tanto, Kazan utilizou com criatividade elementos da peça, tais como som, diálogos e iluminação para compor sua obra de adaptação teatral para o cinema.

Constatamos, portanto, que a adaptação de Kazan e seu uso do primeiro plano contribuiu para um novo olhar à personagem em questão. Percebemos que tal recurso enfatizou a carga dramática de Blanche, problematizou a sua luta contra a moralidade opressora da sociedade que vivia e deu uma oportunidade para que o espectador na época e de gerações futuras pudessem enxergar as ações de Blanche com mais empatia e sem o filtro da moralidade e pudor, se é que isso seja possível.

Por fim, objetivamos salientar como Elia Kazan construiu um filme que mesmo com restrições e limites a sua produção, pôde até certo ponto unir as duas irmãs que na peça, originalmente, se separaram, pois Stella preferiu aceitar o marido de volta e prosseguir com a família, enquanto Blanche caminhava para uma clínica psiquiátrica sem apoio ou perdão. Ao mudar o desfecho das irmãs, o filme lega à contemporaneidade e às mulheres leitoras de Tennessee Williams a oportunidade de enxergarem Blanche como uma personagem transgressora e resistente às imposições de uma sociedade pautada em um patriarcado violento.

Referências

A streetcar named desire. Direção: Elia Kazan. Produção: Charles K. Feldman. Estados Unidos: Warner Bros, 1951. (125 min).

ADLER, Thomas. P. **A Streetcar Named Desire**: the moth and the lantern. Boston: Twayne Publishers, 1990. 120 p.

DOHERTY, Thomas. **Pre-code Hollywood**: sex, immorality, and insurrection in American cinema, 1930–1934. New York, Columbia, West Sussex: Columbia University Press, 1999. p. 353)

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

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.

KAPLAN, E. Ann. Is the gaze male?. *In*: WOMEN & Film: **both sides of the camera**. 1. ed. New York: Taylor & Francis e-Library, 2001. cap. 1, p. 23-35.

MÜNSTERBERG, Hugo. A atenção. *In*: **A experiência do cinema**. *Antologia*. 2a ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2021.

PLAZA, Julio. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo. Perspectiva, 2013. 271 p.

PUDOVKIN, V. Métodos de tratamento do material. *Montagem estrutural*. *In*: **A experiência do cinema**. *Antologia*. 2a ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2021.

WILLIAMS, Tennessee. **A Streetcar Named Desire**. New York. New Directions Publishing Corporation, 2004.

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.