

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO OESTE DO PARANÁ - UNIOESTE**  
**CENTRO DE EDUCAÇÃO, COMUNICAÇÃO E ARTES**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU* EM LETRAS**  
**NÍVEL DE MESTRADO EM LETRAS**  
**ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: LINGUAGEM E SOCIEDADE**  
**LINHA DE PESQUISA: LINGUAGEM LITERÁRIA E INTERFACES SOCIAIS:**  
**ESTUDOS COMPARADOS**

**ROBERTA CANTARELA**

**TINTURAS DO DRAMA: IMAGENS E MEMÓRIAS EM**  
***GATA EM TETO DE ZINCO QUENTE***

**CASCAVEL – PR**

**2011**

**ROBERTA CANTARELA**

**TINTURAS DO DRAMA: IMAGENS E MEMÓRIAS EM  
*GATA EM TETO DE ZINCO QUENTE***

Dissertação apresentada à Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE, para obtenção do título de Mestre em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras, área de concentração Linguagem e Sociedade.

Linha de Pesquisa: Linguagem Literária e Interfaces Sociais: Estudos Comparados.

Orientador: Prof. Dr. Acir Dias da Silva

**CASCADEL – PR**

**2011**

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)  
(Biblioteca da UNIOESTE – Campus de Marechal Cândido Rondon – PR., Brasil)  
Ficha catalográfica elaborada por Helena Soterio Bejio CRB-9/965

Cantarela, Roberta
C229t Tinturas do drama: imagens e memórias em a Gata em Teto de Zinco Quente/ Roberta Cantarela. - Cascavel, PR: 2011.
114 f.; 30 cm.
Orientador : Prof. Dr. Acir Dias da Silva Dissertação (Mestrado em Letras) -Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Campus de Cascavel, 2011.
1. Teatro.2.Cinema.3.Memória.4.Imagem.5.Literatura comparada. I. Universidade Estadual do Oeste do Paraná.Campus de Cascavel.II. Título.
CDD 21.ed.809
CIP-NBR 12899

**ROBERTA CANTARELA**

**TINTURAS DO DRAMA: IMAGENS E MEMÓRIAS EM  
*GATA EM TETO DE ZINCO QUENTE***

Esta dissertação foi julgada adequada para a obtenção do Título de Mestre em Letras e aprovada em sua forma final pelo Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras – Nível de Mestrado, área de Concentração em Linguagem e Sociedade, da Universidade Estadual do Oeste do Paraná – Unioeste.

---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Aparecida Feola Sella (Unioeste)  
Coordenadora

Apresentada à Comissão Examinadora, integrada pelos Professores:

---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Sonia Pascolatto  
Universidade Estadual de Londrina - UEL  
Membro Titular (convidado)

---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Elizabeth Ramos Santos  
Universidade Federal da Bahia- UFBA  
Membro Suplente (convidado)

---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Beatriz Helena Dal Molin  
Membro Titular (da Instituição)

---

Prof. Dr. Antonio Donizette da Cruz  
Membro Suplente (da Instituição)

---

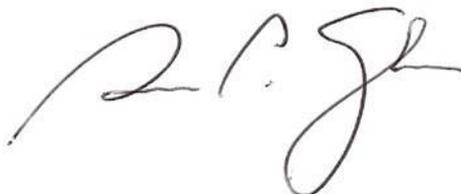
Prof. Dr. Acir Dias da Silva (Unioeste)  
Orientador

Cascavel, 2011.

## DECLARAÇÃO

Eu, Ana Paula dos Santos, brasileira, solteira, CPF nº. 024.831.829-25, Carteira de Identidade nº. 7.501.975-0 – SSP/PR, graduada em Letras Português/Inglês, da Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE, declaro que realizei, em setembro de 2011, a revisão textual, ortográfica e gramatical da dissertação intitulada **Tinturas do Drama: imagens e memórias em *Gata em teto de zinco quente***, apresentada ao Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Letras, área de concentração Linguagem e Sociedade à Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE, de autoria de Roberta Cantarela, dissertação a qual foi orientada pelo Prof. Dr. Acir Dias da Silva.

Cascavel, 20 de setembro de 2011.



---

Ana Paula dos Santos

*À minha amada mãe, Ilga Schneider.*

## AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiro, ao professor Dr. Acir Dias da Silva pelas orientações e pela sua ajuda ao trilhar o caminho do Mestrado, pela sua compreensão e incentivo.

À professora Dra. Aparecida Feola Sella, pelos conselhos e pela sua dedicação ao Programa do Mestrado e aos seus alunos. À Secretaria do Mestrado, especialmente à Tati.

À professora Dra. Lourdes Kaminski Alves, por ter sido a primeira orientadora na minha vida acadêmica e ter me motivado a pesquisar o teatro.

Ao professor Dr. Antonio Donizette da Cruz, por ter colocado mais “cor” nos meus estudos.

Ao professor Dr. Alexandre Fiuza, à professora Aparecida Darc Souza e à professora Dra. Clarice Lottermann, meus eternos orientadores.

Aos demais professores que iluminaram o meu caminho até o Mestrado e durante o Mestrado.

Aos colegas do Mestrado, muitos que se tornaram amigos...

À amiga Franciele Maria Martiny, a vida ao seu lado é muito mais linda. E também à Andréia Cristina de Souza, pelas conversas amigas e pelo apoio. À amiga Angela Maria Cottica, pela amizade e estímulo.

Agradeço do mesmo modo aos estimados amigos, que estiveram ao meu lado e que eu sei, sempre estarão... Em especial, agradeço a Ana Paula dos Santos, Cristina Nicolau, Taciane Stein, Jaqueline Hickmann e ao Paulo Diógenes, pela ajuda em todas as horas, “como é grande meu amor por vocês”. Ademais aos amigos e colegas, que de uma forma ou outra colaboram para a minha chegada até aqui.

À CAPES pelo incentivo financeiro, que auxiliou na minha dedicação aos meus estudos.

Aos meus ex-alunos, motivo pelo o qual sempre estarei me aperfeiçoando. Aos colegas de trabalho que me apoiaram nessa jornada.

Ao final, agradeço, ao meu bem maior, à minha família, os meus pais, principalmente à minha mãe, pela ajuda irrestrita a minha vida acadêmica. Às minhas irmãs, Ana Márcia, Any Mery e Gigliola, que sempre acreditaram em mim, na irmã caçula. E também agradeço a Deus, que me deu força espiritual e discernimento no percurso da minha vida.

## Poética

Não sei palavras dúbias. Meu sermão  
Chama ao lobo verdugo e ao cordeiro irmão.

Com duas mãos fraternas, cúmplice  
A ilha prometida à proa do navio.

A posse é-me aventura sem sentido.  
Só compreendo o pão se dividido.

Não brinco de juiz, não me disfarço em réu.  
Aceito meu inferno, mas falo do meu céu.

(José Paulo Paes)

## Memória

Amar o perdido  
deixa confundido  
este coração.  
Nada pode o olvido  
contra o sem sentido  
apelo do Não.  
As coisas tangíveis  
tornam-se insensíveis  
à palma da mão.  
Mas as coisas findas,  
muito mais que lindas,  
essas ficarão.

(Carlos Drummond de Andrade)

## RESUMO

CANTARELA, Roberta. Tinturas do drama: imagens e memórias em *Gata em Teto de Zinco Quente*. 2011. 114 páginas. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE, Cascavel, 2011.

Orientador: Prof. Dr. Acir Dias da Silva

Defesa: 2011

Este trabalho tem como objetivo realizar um estudo sobre a tradução da peça *Gata em Teto de Zinco Quente*, escrita em 1954, pelo dramaturgo americano Tennessee Williams e traduzida para cinema pelo diretor Richard Brooks em 1958. O foco do drama está no relacionamento em crise da personagem voluptuosa Maggie, a gata, e o seu marido Brick, ex-jogador alcoólatra que a rejeita sexualmente. O auge do conflito é deflagrado no dia do aniversário do pai de Brick, Big Daddy, que está com câncer em fase terminal e é o único que desconhece este fato, o que provoca a discussão dos interessados sobre a partilha da herança. A tradução cinematográfica toma a peça como texto de partida, no entanto, as escolhas do roteirista e do diretor apontam para interpretações imagéticas diferentes do texto de partida, criando não uma cópia, mas sim outra obra. A memória pode ser analisada no porão que a recria por meio das imagens e objetos. Sobre esse ponto, é importante ressaltar o papel da memória como centralizador na concepção das imagens e do confronto entre os personagens. Desse modo, este estudo partirá da análise das imagens do porão, na cena do conflito entre pai e filho, em relação à memória, que é o elemento imprescindível no delineamento da narrativa fílmica e tendo como suporte teórico a literatura comparada na construção de sentidos no estudo das narrativas homônimas e em analogia a outras artes, como a pintura.

PALAVRAS-CHAVE: Memória; Representação; Iconografia; *Cat on a Hot Tin Roof*.

## ABSTRACT

CANTARELA, Roberta. Images and memories in *Cat on a Hot Tin Roof*. 2011. 112 p. Thesis (Master's degree in Letters) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE, Cascavel, 2011.

Guidance: Teacher Dr. Acir Dias da Silva

Defence: 2011

This work has the objective of performing a study about the translation of the play *Gata em Teto de Zinco Quente* (Cat on a Hot Tin Roof), written in 1954, by the American playwright Tennessee Williams and translated into film by the director Richard Brooks in 1958. The drama is focused on the relationship in crisis of the Maggie's voluptuous character, the cat, and her husband Brick, former alcoholic who sexually rejects hers. The conflict climax occurs in the occasion of the Brick's father birthday, Big Daddy, who has cancer in the terminal stage and he is the only one who is unaware of this fact. This situation leads to a discussion about the inheritance sharing. The cinematographic translation takes the play as a starting point, however the screenwriter and director choices point out to different imagetic interpretations from the play text, not creating, therefore, a copy, but another work. The memory can be analyzed in the base that recreates it through images and objects. At this point, it is important to emphasize the memory role as a centralizer of the images conception and the confrontation between the characters. In this way, this study starts with the images analysis from the base, the father and son conflict scene, related to the memory, which is the essential element in the narrative delineation of the movie. This work takes as theoretical base the comparative literature concerning the meaning buildings in the study of the homonymous narratives and in analogy to other arts such as painting.

KEY WORDS: Memory; Representation; Iconography; *Cat on a Hot Tin Roof*.

## SUMÁRIO

<b>APRESENTAÇÃO .....</b>	<b>14</b>
<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>16</b>
<b>1. NUMA COR, MUITAS CORES: INTERSEÇÕES ENTRE CINEMA E DRAMATURGIA.....</b>	<b>22</b>
1.1 A GATA MANCHA O TETO DE ZINCO QUENTE: A TRADUÇÃO FÍLMICA .....	24
1.2 ESTRATOS SIMILARES E DIFERENTES NA TRADUÇÃO DE <i>GATA EM TETO DE ZINCO QUENTE</i> .....	31
1.3 UM BORRÃO, A LONGA JORNADA EM TETO DE ZINCO QUENTE.....	36
<b>2. CORES CÁLIDAS, UMA APRECIÇÃO DA OBRA FÍLMICA.....</b>	<b>47</b>
2.1 UMA AQUARELA ICONOGRÁFICA EM <i>GATA EM TETO DE ZINCO QUENTE</i> .....	55
<b>3. MATIZES DO PORÃO DE IMAGENS: A REPRESENTAÇÃO DA MEMÓRIA.....</b>	<b>75</b>
3.1 CÍRCULO CROMÁTICO: AS PALAVRAS, AS IMAGENS E AS MEMÓRIAS. .....	83
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS: A VELADURA .....</b>	<b>93</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>97</b>

## RUDIMENTOS E LEMBRANCAS – EU ERA.

No primeiro dia, surgiu a palavra, e dela as frases, poesias, romances. A palavra povoa as ideias, as músicas, o mundo, a sua simples formação ilumina a face da mãe ao ver seu filho pronunciando-a.

Eu não sei quais foram as primeiras palavras que articulei, apenas lembro-me da dificuldade que tive ao pronunciá-las. Ao tempo em que a palavra tomava conta da minha existência, iniciei a minha atividade como mestra, ensinei e aprendi dentro do mundo mágico que é a infância. *“E a gente canta/E a gente dança/E a gente não se cansa/De ser criança./A gente brinca/Na nossa velha infância”* (1).

As brincadeiras da meninice semearam um sentimento que me levaram na adolescência a escolher cursar Magistério. Os dois primeiros anos foram estranhos, a minha estada num colégio interno cristão, longe de casa pela primeira vez, abriu os meus olhos ao universo tanto colorido quanto cinza.

A alegria das descobertas e a tristeza das decepções invadem até hoje minhas memórias, e as imagens que guardo são dos amigos que fiz. Quando retornei à minha cidade natal, Marechal Cândido Rondon, à casa dos meus pais, senti um vazio imenso, não conseguia me adaptar. Eu mudara: minha forma de ser e de conviver eram diferentes. Tudo era um tanto sufocante no retorno...

O regressar, então, parecia-me ser permeado de intolerância e solidão. O que me resgatou disso foram as amizades que nasceram anos antes, na infância. *“Eu sei é tudo sem sentido/Quero ter alguém/Com quem conversar/Alguém que depois/Não use o que eu disse/Contra mim...”* (2). Nós quatro éramos especiais, outsiders, mas juntas a alegria nascia tão facilmente! Chorávamos, bebíamos, dividíamos tudo até as brigas, isso perdurou até o momento em que me mudei para Cascavel a fim de continuar meus estudos.

As memórias podem ser doloridas. Doloridas porque nada fará os momentos existirem novamente, doloridas também porque os resquícios vão silenciando como uma música que termina. E a contrário de tudo o que sempre me animou, o passado acaba em silêncio, vibrando apenas nos espaços recônditos, recolhendo-se entranhado em mim como se nunca tivesse existido. Mas mesmo assim, silenciosos e secretos, esses momentos, as memórias constituem o que sou e sem eles ninguém me conheceria realmente.

*“É tão estranho/Os bons morrem jovens/Assim parece ser/Quando me lembro de você/ Que acabou indo embora/Cedo demais”*. E de todas as lembranças lindas que tivemos juntas, nunca vou esquecer a sensação de ter encontrado alguém como você, sincera e

*sensível, uma alma muito doce para um mundo de incompreensão. “Só por hoje eu não quero mais chorar/Só por hoje eu não vou me destruir/Posso até ficar triste se eu quiser/É só por hoje, ao menos isso eu aprendi”* (3).

Juliana, eu perdi você, amiga, para a depressão, para a solidão, para a falta de tolerância e de paciência.

*“Mudaram as estações/E nada mudou/Mas eu sei/Que alguma coisa aconteceu/Está tudo assim tão diferente...”* (4). Ao adentrar o mundo acadêmico, aqui na Unioeste, Deus presenteou-me com duas pessoas maravilhosas, Ana Paula e Jaqueline, minha veterana e minha colega do curso de Letras Português/Inglês, respectivamente. *“São as pequenas coisas que valem mais/É tão bom estarmos juntos/Tão simples: um dia perfeito...”* (5).

Esses anos foram embalados por tantas emoções e descobertas... Nesse meu percurso, Ana, foi uma espécie de mentora e apresentou-me à política estudantil. Fui vice, e depois presidente do Centro Acadêmico de Letras. Foi uma época de trabalho duro! Parecia que as cordas que vibravam em meu coração eram mudas nos colegas. Eu tinha ideais, queria pensar em algo maior e contribuir no processo de consolidação da Unioeste. Eu queria discutir mudanças, queria o novo; outros tantos a repetição do mesmo, as cerimônias vazias e pomposas. *“Existe alguém/Que está contando com você/Prá lutar em seu lugar/Já que nessa guerra/Não é ele quem vai morrer...”* (6).

Essa foi uma época rica: ampliação de conceitos, palavras que duelavam, ideias que se batiam. Lutei, ganhei e também fui derrotada. *“As brigas que ganhei/Nenhum troféu/Como lembrança/Pra casa eu levei/As brigas que perdi/Estas sim/Eu nunca esqueci”* (7). E aprendi. De representante de Colegiado, tornei-me representante estudantil do Conselho Universitário, órgão máximo da Unioeste. Aprendi, então, a diferença entre palavra e ação, aparência e essência e como as pessoas podem ser diferentes do que aparentam. Pessoas que eu antes via de longe e admirava, de perto, sem a capa das palavras vazias, mostraram-se egocêntricas e superficiais.

O primeiro ano da graduação foi marcado pela histórica greve de 2001. 169 dias de discussões e embates dos funcionários e docentes com o Governo do Estado que nós, alunos, acompanhávamos de perto. Acompanhei esse período, ficando na cidade. No entanto, em uma crise de uma doença crônica psicossomática que me acompanha, tive que me afastar. Fiz um tratamento alternativo em que fiquei internada em uma clínica no meio do nada, longe da minha família. E, por volta de dois meses, compreendi que os problemas dos outros podem

ser maiores dos que os meus, e que mesmo assim, eles conseguiam viver cada dia tentando superar a tristeza de algo que não tem cura.

Nesse distanciamento, sozinha, um livro ocupava minhas horas, muitas delas tristes; as palavras novamente completavam-me, como se o poeta escrevesse para mim. As suas angústias eram as minhas, as suas palavras eram de uma forma as minhas. Elas marcaram minha alma como uma tatuagem na pele.

*Lembro-me bem do seu olhar.  
Ele atravessa ainda a minha alma,  
Como um risco de fogo na noite.  
Lembro-me bem do seu olhar. O resto...*

*Sim o resto parece-se apenas com a vida.  
Ontem, passei nas ruas como qualquer pessoa.  
Olhei para as montras despreocupadamente  
E não encontrei amigos com quem falar.  
De repente vi que estava triste, mortalmente triste,  
Tão triste que me pareceu que me seria impossível  
Viver amanhã, não porque morresse ou me matasse,  
Mas porque seria impossível viver amanhã e mais nada.  
Fumo, sonho, recostado na poltrona.  
Dói-me viver como uma posição incômoda.  
Deve haver ilhas lá para o sul das coisas  
Onde sofrer seja uma coisa mais suave,  
Onde viver custe menos ao pensamento,  
E onde a gente possa fechar os olhos e adormecer ao sol  
E acordar sem ter que pensar em responsabilidades sociais  
Nem no dia do mês ou da semana que é hoje.*

*Abrigo no peito, como a um inimigo que temo ofender,  
Um coração exageradamente espontâneo,  
Que sente tudo o que eu sonho como se fosse real,  
Que bate com o pé a melodia das canções que o meu pensamento  
canta,*

*Canções tristes, como as ruas estreitas quando chove.*

Fernando Pessoa foi o culpado. As poesias antes eram apenas mel, mas depois das palavras de Pessoa, a poesia era o maná, uma dádiva. Elas me abasteceram com alegria (Mario Quintana), lágrimas (Vinícius de Moraes), amor, paixão (Pablo Neruda), fé (Cecília Meireles), medo (Manuel Bandeira), brilho (Olavo Bilac) e tantos outros sentimentos. Sinto-me viva, repleta pelo mundo poético das palavras.

Depois de voltar do meu tratamento, a greve ainda não terminara. Voltei a Cascavel, à quitinete que ocupava, aflita com problemas financeiros. Havia ainda a pressão familiar para que voltasse à Marechal Cândido Rondon e estudasse em uma instituição paga, o que eu não queria. Isso fez com que eu decidisse procurar emprego. *“Vamos sair!/Mas não temos mais dinheiro/Os meus amigos todos/Estão, procurando emprego...”* (8).

No entanto, a melhor opção, tendo em vista os meus horários e o desejo de aprender, foi buscar por um estágio remunerado. Fui ao CIEE – Centro de Integração Empresa-Escola – e fui encaminhada para uma entrevista junto à Reitoria da Unioeste. A vaga, inicialmente, era destinada a alunos de outras áreas, mas mesmo assim fui selecionada.

Eu havia trabalhado no escritório de contabilidade minha mãe, onde fizera serviços bancários, também trabalhara durante a minha estada no colégio interno desenvolvendo atividades diferentes, bem como no censo/2000 do IBGE, no qual fui aprovada em teste seletivo. No entanto, essa seria minha primeira entrevista de verdade.

A entrevista foi realizada em uma tarde de segunda-feira e disseram-me que esperasse pois eu receberia a resposta por telefone. Fiquei bastante ansiosa e, ao entardecer, recebi a ligação do setor de Recursos Humanos avisando-me para fazer o contrato no CIEE, pois a vaga era minha. A alegria era imensa, meu primeiro emprego usando as palavras.

Por mais de três anos fui estagiária da Assessoria de Convênio e Captação de Recursos. Tive como chefia direta a Marilucy, pessoa maravilhosa que me ensinou muito e por quem tenho muito respeito. Ainda, tive a oportunidade de conhecer e conviver com pessoas incríveis, Jussara, Adriane, Kátia...

Por participar do movimento estudantil, vivi situações embaraçosas, com que precisei lidar. Uma delas eu não esqueço: de manhã, no horário da aula, vários alunos foram protestar na Reitoria, e eu, sendo representante, devia ir. Apesar de sentir certo constrangimento, fui. O Reitor nos atendeu, ele me olhou intrigado, o que será que ele pensou? o que ele faria por causa da minha posição? Eu me questionava e isso me afligia.

*“Dizem que guardam um bom/Lugar pra mim no céu/Logo que eu for pro beleléu/A minha vida só eu sei como guiar/Pois ninguém vai me ouvir se eu chorar/Mas enquanto o sol puder arder/Não vou querer meus olhos escurecer”* (9).

À tarde cheguei ao meu setor e nada foi dito, percebi que estava no meu direito de lutar, defender o meu ponto de vista, sem contudo, sofrer retaliações. E, desse modo, passei mais de três anos lá, enquanto, os reitores também passaram, para ser exata, três, devido a problemas na administração. Foram momentos conturbados, enfrentamos muitas situações difíceis, o que me levou ainda mais a ter um sentimento maternal pela Unioeste, que na época tinha menos de quinze anos de reconhecimento, queria defendê-la. É o que eu tentei sempre fazer.

Durante a minha graduação, tomei atitudes acertadas e outras nem tanto e precisei reconhecer isso para crescer e seguir adiante. O envolvimento político fez com que deixasse a minha formação acadêmica em segundo plano. Participei do Programa de Iniciação Científica como voluntária, apreciei cada momento, mas por causa da grande responsabilidade que carregava no trabalho com o Diretório Central dos Estudantes (DCE), acabei aos poucos desligando-me, atitude de que me arrependeria bastante.

Às vezes, os holofotes nos cegam. Eu tive grandes problemas na minha gestão no Diretório, no entanto, tive muitas conquistas inesquecíveis. Entre as quais, um evento de dois dias que reuniu mais de dois mil participantes, a Festa do Oi, que arrecadou o suficiente para pagar por um ano inteiro as contas. Fato único em toda a história do DCE.

Aprendi o que é ser difamada e arcar por responsabilidades que não eram as minhas. Aprendi que para se defender não é possível ser condescendente, que expor a ferida é o melhor que podemos fazer para curá-la. Penso se devia ter agido diferente, até queria, mas o momento não permitiu. Mas afinal, com isso aprendi a desempenhar responsabilidades e o significado de ter a confiança de outras pessoas no meu trabalho. Mesmo que sob certa ótica tenha tido problemas e decepções, não me arrependo de ter participado do movimento estudantil e ter me engajado em algo que eu acreditava ao contrário de tantos que apenas ficaram alheios.

*“Vão falar que você não é nada/Vão falar que você não tem casa/Vão falar que você não merece/Que anda bebendo, está perdido/E não importa o que você dissesse/Você seria desmentido/Vou falar que você usa drogas/E diz coisas sem sentido/Se eu for ligar/Para o que é que vão falar/Não faço nada...”* (10).

Em minha turma de graduação, fui eleita líder de turma, exercendo a função nos quatro anos da faculdade, conforme a indicação dos meus colegas. Eu sentava perto da porta,

pronta sempre a sair para alguma atividade extraclasses, em busca dos interesses acadêmicos. Nesse sentido, sinto que me doe mais do que deveria, pois a minha situação acadêmica ficou prejudicada, repercutindo em notas, as quais poderiam sim, ser melhores.

*“Quando nasci veio um anjo safado/O chato do querubim/E decretou que eu estava predestinado/A ser errado assim/Já de saída a minha estrada entortou/Mas vou até o fim”* (11).

Carrego uma lembrança triste da minha graduação: as aulas de Literatura Inglesa, minha paixão, pelas quais optei pelo curso de Letras Português/Inglês, em Cascavel. Eu poderia ter feito o curso no campus de Marechal Cândido Rondon, mas havia apenas a habilitação em Português. Por gostar, eu me empenhava como não fiz em outra disciplina, mas ainda assim, não conseguia ultrapassar um mal-entendido que houve entre mim e o professor da disciplina. Foram dois anos que tentei em vão, pois alcancei nos seminários, provas e trabalhos apenas notas medianas, apesar do meu esforço. Infelizmente, aprendi o quer é ser tendencioso, um defeito que luto para não ter, embora, quase todo mundo já tenha caído nessa armadilha.

No entanto, possuo lindas lembranças de professores de Letras que além de ministrarem aulas, deram-me lições sobre a vida. Uma aprendizagem que nem o tempo far-me-á esquecer, das professoras Sanimar, Lourdes, Rosana, Ruth, Maria Nadir, Aparecida Ferreira, Aparecida Sella, Valdeci, Terezinha, Carmem, Maria Marlene, Clarice, Rose, Adriana, Neiva e principalmente a doçura e o sorriso da professora Maria Helena, que nos deixou.

No dia 04 de março de 2005, houve a colação de grau da turma, mas não participei do baile, porque, em compensação, ganhei da minha mãe um presente especial, uma viagem para Alemanha para visitar minha irmã que mora lá desde 1992, e que fazia três anos que não via. *“Baby let's cruise/Away from here/Don't be confused/The way is clear/And if you want it/you got it forever”* (12).

Com visto de turista, permaneci três meses na Alemanha. Com a família da minha irmã conheci lugares incríveis no norte ao sul da Alemanha... Fui para Inglaterra, Holanda, Suíça e França. A viagem mais especial foi para Paris, presente de aniversário da minha irmã e do meu cunhado.

Estar em Paris, sozinha, andar nas ruas pelas quais tantos escritores passaram e deixaram a marca parisiense nos livros, como Hemingway em “Paris é uma festa”.

Andar pelo Museu do Louvre, olhar os quadros de Leonardo Da Vinci, de Johannes Vermeer, e pinturas e estátuas que permaneceram depois da minha partida, deixou-me ciente de toda a beleza e efemeridade da vida.

De todo conhecimento e encanto que essa viagem proveu-me, uma lição não esqueço. Ao chegar à Foz do Iguaçu, o avião deu voltas em cima das Cataratas, ao olhar pela janela percebi que nem Torre Eiffel, Arco do Triunfo, Castelo de Windsor ou o Palácio de Buckingham, monumentos dos homens, podem ter a beleza exuberante que a natureza proporciona, um tapete verde e no seu meio a força das águas em forma de quedas. O belo, possível de ser retratado pelo homem em quadros, mas que só a natureza é capaz de formar.

Quando retornei a minha rotina, fui procurar emprego em Cascavel, no que não obtive sucesso, sem contatos e indicações fiquei sem horizonte. Mas certo dia estava no CECA, centro ao qual o Colegiado de Letras pertence, e ofereci minha ajuda à minha ex-professora de Gramática, que naquele dado momento era a Diretora do Centro, Aparecida Feola Sella, contratou-me para colaborar na confecção do Projeto Político Pedagógico do Curso de Teatro. O intento era a implantação do curso na Unioeste, contudo isso não se concretizou por conta da política educacional adotada pelo então Governo do Estado.

O teatro mais uma vez foi presente em minha vida, tornou-se parte fundamental nos meus estudos, começando com as orientações da Prof<sup>a</sup> Dra. Lourdes Kaminski Alves, passando pela monografia e trabalho de conclusão das Especializações, chegando ao Mestrado como objeto de pesquisa.

No final do ano de 2005, fui contratada pelo SENAI para trabalhar no Núcleo de Informação Tecnológica (NIT), mantive os dois empregos por mais de dois meses o que não me permitiu estudar para a seleção do Mestrado em Letras e, dessa forma não obtive êxito.

Eu me dava bem no trabalho, e tencionava continuar a trabalhar na área administrativa, nem cogitava a docência. Isso perdurou até que certo dia, uma conversa com um professor do SENAI fez-me pensar: ele perguntou-me qual a função dos quatro anos de magistério e os outros quatro anos na graduação se era para eu fazer o que vinha fazendo. Aquela pergunta mexeu comigo. O que eu devia fazer? A essa pergunta, a resposta veio em forma de um Curso de Pós-Graduação *Lato Sensu* História da Educação Brasileira, do Colegiado de Pedagogia.

Fiz a inscrição, o curso era gratuito, defendi um projeto a respeito do teatro e fui aprovada. Porém, não consegui liberação no trabalho para trocar o horário de sexta à noite por outro dia, mesmo havendo um colega disponível para essa troca. Essa situação fez-me chegar a uma encruzilhada: permanecer na zona de conforto ou partir para uma nova jornada?

*“Eu não quero mais mentir/Usar espinhos que só causam dor/Eu não enxergo mais o inferno que me atraiu/Dos cegos do castelo me despeço e vou/A pé até encontrar/Um caminho, o lugar/ Pro que eu sou”* (13).

Lembrei da pergunta do professor e pedi demissão. Comecei a estudar nas sextas-feiras à noite e sábados o dia inteiro, durante um ano. Desempregada novamente sentia-me triste e contava apenas com o apoio financeiro de minha mãe. Isso perdurou por mais de dois meses. Entreguei currículos e não obtive respostas. *“Mãe, o amor que eu tenho por você é seu...”* (14).

Um dia, voltando de uma longa jornada visitando escolas, deparei-me com uma que oferecia educação infantil, bem como outros cursos, como inglês e informática. Sem muita esperança, entrei na escola e conversei com a coordenadora que me disse que não precisava de professora de Inglês, mas sim de uma professora de nível básico/séries iniciais, que tivesse Magistério. *“Queira/Basta ser sincero e desejar profundo/Você será capaz de sacudir o mundo/Tente outra vez”* (15).

Ironicamente, o Magistério é que proporcionou o meu primeiro emprego como docente, não a graduação e nem tampouco a especialização. Após algum tempo, comecei também a lecionar Inglês no mesmo estabelecimento, entretanto, o salário era muito baixo. Tinha que fazer algo, mas eu não tinha a quem recorrer...

*“Dizem que você se defendeu/É o milagre brasileiro/Quanto mais trabalho/Menos vejo dinheiro/É o verdadeiro boom/Tu tá no bem bom/Mas eu vivo sem nenhum”* (16).

Na minha cidade natal haveria um concurso para professora municipal, e minha irmã inscreveu-me e, novamente, o Magistério empregou-me. Passei no concurso em 15º lugar, logo fui chamada e tive que abandonar muitas coisas das quais sinto falta. Voltei a Marechal Cândido Rondon, abandonei a ideia de morar sozinha e voltei a morar com meus pais.

Em fevereiro de 2007, comecei a lecionar Inglês no município; eu era a única professora com graduação em todo quadro municipal, as outras professoras tinham apenas 120 horas de cursos de escolas de idiomas.

Entre com ânimo, contudo, o Inglês nem era considerado uma disciplina, éramos professoras para “tapar” as horas atividades dos professores-regentes de turma. Esse quadro desmotivou-me e fez com que eu não “estacionasse”.

Dois meses depois de ter iniciado as aulas, a documentadora Marta chamou-me para assumir as aulas de Inglês no Estado como professora seletiva. Recusei, pois tinha aceito

40 horas no município. Ela insistiu e antes de recusar novamente, uma colega de magistério que tinha estudado com minha irmã mais velha pediu que no caso de eu desistir de algumas aulas, ela gostaria de assumir. Foi o destino, eu acho, e assim, assumi aulas no Estado, o que começou com 20 horas, terminou o ano com 35 horas.

As aulas de Inglês e algumas de Português e Arte que assumi foram ministradas principalmente no Ensino Médio. Com essa experiência fui indicada pela coordenadora pedagógica do Estado para trabalhar substituindo uma professora de Português no segundo maior colégio da minha cidade. Com muito receio, aceitei o desafio. Era uma turma do terceiro ano do Ensino Médio, eles se preparavam para o vestibular. Passei meus domingos e madrugadas preparando aulas e corrigindo trabalhos, mas ao final, superei meu medo e aprendi tanto quanto ensinei.

Cheguei a trabalhar 60 horas semanais, estava sedenta por trabalho, apesar de cansativo, aquela rotina louca proporcionou-me algo maior que todas as linhas escritas aqui podem descrever.

Em paralelo, precisava terminar a minha monografia, que defendi em março de 2008. A minha pesquisa orientada, primeiramente, pelo Prof<sup>o</sup>. Dr. Alexandre Fiuza, que no decurso da orientação afastou-se para estudos na Espanha, e depois pela Prof<sup>a</sup>. Dra. Aparecida Darc, teve como *corpora* peças encontradas no Arquivo Público do Paraná, nos arquivos da DOPS (Delegacia de Ordem Política e Social).

*“Aqui na terra tão jogando futebol/Tem muito samba, muito choro e rock'n'roll/Uns dias chove, noutros dias bate sol/Mas o que eu quero é lhe dizer que a coisa aqui tá preta”* (17).

A partir da minha pesquisa com fontes inéditas escrevi uma monografia mais historicista do que literária. Uma reflexão literária sobre as narrativas teatrais foi feita em outro curso de Pós-Graduação *Lato Sensu*, em Letras: Língua, Literatura e Ensino.

Com orientação da Prof<sup>a</sup>. Dra. Clarice Lottermann tive a oportunidade de terminar os meus estudos sobre as peças. Todavia, acredito que haja vários documentos no Arquivo Público do Paraná que demandariam um olhar mais acurado por parte da academia.

O curso de especialização em Letras preparou-me para tentar novamente o processo seletivo do Mestrado. De junho a dezembro de 2009, após o término das aulas do curso, participei de uma disciplina como aluna especial no Mestrado em Letras e à convite do ex-orientador Prof<sup>o</sup>. Dr. Alexandre Fiuza, fui aluna especial da disciplina ministrada por ele no Mestrado em Educação.

Quando chegou o momento de fazer a inscrição para o processo seletivo do Mestrado fiquei com medo de reprovar na prova escrita novamente e quase desisti, *“I get by with a little help from my friends/I get high with a little help from my friends”* (18). Porém, minhas colegas Ângela e Franciele, que se tornaram amigas minhas, tinham fé em mim, pois, conheceram uma nova Roberta. Eu estudava como nunca, o que eu fizera com pouco afinco na graduação, tornou-se minha obsessão, eu queria ser a primeira da turma, e por algumas vezes cheguei a sê-lo.

Palavras não conseguem expressar a felicidade que eu senti ao ver o meu nome naquele edital de aprovação. Um novo mundo a descobrir... e com o resultado positivo, e vivenciados anos no programa, percebi nas pessoas o bem maior dessa conquista, entre elas, a Franciele Martiny, minha amiga. Sem ela, eu teria, muitas vezes, “desabado”...

*“Friends will be friends/When you're in need of love they give care and attention./Friends will be friends,/When you're through with life and all hope is lost/Hold out your hand cause friends will be friends right to the end”* (19).

Minha amiga recebeu uma ligação da sua orientadora e por meio dela fiquei sabendo quem era o meu orientador. Liguei para o Mestrado e consegui o telefone do meu futuro orientador e telefonei para ele. A primeira conversa foi inesquecível, com seu jeito doce e sincero, o Prof. Dr. Acir Dias da Silva acalmou minha ansiedade e trocamos algumas ideias sobre o projeto. Fui abençoada duplamente, com aprovação no Mestrado e com o orientador dos “sonhos” como eu e algumas colegas assim dizíamos.

Os dois semestres iniciais do mestrado foram destinados às obrigações com as aulas, com o estágio de docência, entre outras atividades. Nesse ritmo, eventualmente eu tinha crises, pois continuava a trabalhar 40 horas semanais, o que, porém, não me fez deixar de cumprir com os meus deveres com o Mestrado. O empenho que dediquei repercutiu nas notas obtidas, todas com conceito ‘A’. Elencar informações como essas podem parecer pretensioso, mas ao contrário, quero destacar a importância da superação e de ter meus esforços recompensados.

*“Oh, meu amigo eu esperei tanto tempo por respostas e depois de tanto tempo/Ainda havia mais, pra esperar/Então eu sentei e esperei/E resolvi desprezar o tempo/Eu não sabia mais o que vestir e eu não tinha mais pra onde ir...”* (20).

No final do ano de 2009, estava esgotada e minha doença crônica hereditária, que piora com stress, fez com que em janeiro eu ficasse em tratamento diário em Curitiba. No meio da melancolia do tratamento, eu precisava de um novo objetivo, vi o edital para aluno especial do Dinter (Doutorado Interinstitucional) Unioeste/UFBA, que eu não poderia

participar por não ser professora universitária, mas sabendo da possibilidade de outras universidades aceitarem a inscrição como aluna especial nos seus programas, fiz a inscrição, que foi aceita sem problemas.

Anteriormente, eu tinha participado da seleção de bolsista, estava apenas esperando ser chamada, o que aconteceu em março. Assim, pedi licença do trabalho, após os três anos de estágio probatório que eu esperava ansiosamente terminar para poder estudar exclusivamente e diminuir o stress. *“Let it be, let it be/ There will be an answer: Let it be”* (21).

Em março, comecei a frequentar as disciplinas do Dinter, as aulas ocorreram em blocos, ocupando quase o ano todo. Ao total, foram seis disciplinas que cursei, todas colaboram com o meu desenvolvimento intelectual. Em paralelo, estudava francês para uma futura prova de proficiência.

Ao mesmo tempo em que as disciplinas ajudaram, a falta de tempo para desenvolver a dissertação era um problema, não que ela ficasse em segundo plano, todavia, eram tantas teorias e livros que eu queria ler, muitos dos quais nem utilizei, mas que ocuparam o meu tempo. *“Ando com minha cabeça já pelas tabelas/ Claro que ninguém se toca com a minha aflição”* (22).

A dedicação à minha formação acadêmica paralisou a minha vida pessoal, visitas aos amigos eram raras. A ansiedade tornou mais ainda latente meu problema de hipotireoidismo, causando um aumento em minha dosagem de remédio e de peso. Contudo, tive muitos momentos alegres e deixei a questão da aparência em segundo plano, pois se alguém for gostar de mim, deve olhar além da superficialidade do meu exterior. E acredito que isso seja real mesmo, namorei, amei, mas paixão avassaladora iguais aos romances, só o primeiro amor é capaz, sou meio cética nesse quesito.

*Eu quero amar, amar perdidamente!*

*Amar só por amar: aqui... além...*

*Mais Este e Aquele, o Outro e toda a gente...*

*Amar! Amar! E não amar ninguém!*

*Recordar? Esquecer? Indiferente!...*

*Prender ou desprender? É mal? É bem?*

*Quem disser que se pode amar alguém*

*Durante a vida inteira é porque mente!*

*Há uma primavera em cada vida:  
É preciso cantá-la assim florida,  
Pois se Deus nos deu voz, foi pra cantar!*

*E se um dia hei-de ser pó, cinza e nada  
Que seja a minha noite uma alvorada,  
Que me saiba perder... pra me encontrar...*

*(Florbela Espanca)*

O poema *Amar!* de Florbela Espanca esclarece meus sentimentos referentes ao amor. Para que guardar o amor, se tantas pessoas precisam dele? Devemos amar, melhor do que ser inerte, não sentir nada. Sofrer, desejar, chorar, amar, apenas renovam alma como a primavera de Florbela.

Meu mundo sempre foi invadido por palavras que evocam imagens belas como as poesias de Pessoa e Espanca. No entanto, meu mundo recebeu ainda mais cor com as imagens construídas pelo cinema, lugares, ideias e pessoas que nunca poderia ter pensado e, que foram constituídas na mente, me acrescentaram um arcabouço imagético. O cinema de modo geral, tornou-me escrava voluntária, uma servidão que eu apreciei com grande alegria.

Ao escrever as palavras que testemunho, só pude por estar inebriada pela música de Mozart que ilumina minhas ideias ou da Legião Urbana que me lembram da minha adolescência. A música me envolve e sustenta a minha capacidade criadora.

As palavras, as imagens e as músicas emanam uma beleza que alimentam minha alma, a minha escrita, são elas que afinal me animam a enfrentar uma banca de avaliação, onde defenderei as reflexões que vêm delas, de uma forma clara ou obscura, a minha dissertação é feita delas.

As minhas memórias são amálgamas entre as palavras, as imagens que construíram o alicerce da minha pesquisa para o Mestrado, e é delas também que extraio as ponderações sobre o meu estudo.

Futuramente, estarei escrevendo um novo capítulo em minha vida, longe do Oeste do Paraná, na capital de Santa Catarina, em Florianópolis, onde estudarei na Universidade Federal de Santa Catarina, no Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Literatura, nível doutorado, o qual fiz a seleção em dezembro de 2010 e fui selecionada. E dessa conquista

muito devo a paciência do meu orientador do Mestrado, Prof<sup>o</sup> Acir e dos conselhos da Prof<sup>a</sup> Bia, sem isso não teria conseguido.

Algumas lutas eu perdi, mas ao final, consegui conquistar o que eu almejava, a continuação dos meus estudos para um dia realizar meu sonho de ser professora de literatura, a minha paixão que carrego desde a minha infância.

A emoção de colocar em palavras as minhas memórias e o momento que estou vivendo, só poderá ser entendida por quem escutar *Abertura de 1812* de Pyotr Ilvich Tchaikovsky, é um sentimento intenso, difícil descrever em palavras ou imagens, mas pela música você poderá ter nuance desse sentimento.

#### **Músicas citadas:**

- (1) *Velha Infância* /Tribalistas  
Composição: Arnaldo Antunes/ Carlinhos Brown/ Marisa Monte.
- (2) *Andrea Doria*/Legião Urbana.  
Composição: Dado Villa-Lobos / Renato Russo / Marcelo Bonfá.
- (3) *Os Bons Morrem Jovens*/Legião Urbana  
Composição: Renato Russo.
- (4) *Por enquanto*/Legião Urbana  
Composição: Renato Russo.
- (5) *Um dia perfeito*/Legião Urbana  
Composição: Renato Russo.
- (6) *Canção do Senhor da Guerra*/Legião Urbana  
Composição: Renato Russo.
- (7) *Perdendo Dentes*/Pato Fu  
Composição: John/Fernanda Takai.
- (8) *Teatro dos Vampiros*/Legião Urbana  
Composição: Renato Russo.
- (9) *Querem Meu Sangue*/Cidade Negra  
Composição: Jimmy Cliff - Versão: Nando Reis.
- (10) *O mundo*/Capital  
Composição: Pit Passarel.
- (11) *Até o fim*/Chico Buarque  
Composição: Chico Buarque.
- (12) *Crusin'*/Huey Lewis & Gwyneth Paltrow  
Composição: Smokey Robinson.
- (13) *Os Cegos Do Castelo*/Titãs  
Composição: Nando Reis.
- (14) *Meu Aniversário*/Nando Reis  
Composição: Nando Reis.
- (15) *Tente outra vez*/Nenhum de Nós  
Composição: Raul Seixas / Marcelo Motta / Paulo Coelho.
- (16) *Milagre Brasileiro*/Chico Buarque  
Composição: Julinho da Adelaide.
- (17) *Carta aos amigos*/Chico Buarque  
Composição: Chico Buarque.
- (18) *With A Little Help From My Friends*/The Beatles  
Composição: Lennon/McCartney.
- (19) *Friends will be friends*/Queen  
Composição: Freddie Mercury, John Deacon.
- (20) *Das Coisas Que Eu Entendo*/Nenhum de Nós  
Composição: Thedy Correa.
- (21) *Let It Be*/The Beatles  
Composição: John Lennon e Paul McCartney.
- (22) *Pelas tabelas*/Chico Buarque  
Composição: Chico Buarque.

## APRESENTAÇÃO

Como emaranhado de pensamentos felizes e angustiantes, o virtual tornou-se texto, não apenas um texto descritivo, mas analítico no seu cerne. Desprendendo das correntes da simplicidade de uma pesquisa centrada em uma só procedência que poderia ser, ela admite o caos das teorias, conforme Almeida (1999), e ainda admite várias nascentes de apreciação.

O que se molda nessa ocasião é o entrecruzamento de estudos e interesses pessoais: o cinema, a imagem e a memória, o que foi me apresentado no primeiro ano da graduação em uma disciplina optativa que abriu meus olhos para a construção imagética desenvolvida nas artes.

Em paralelo à graduação, o projeto de pesquisa sobre o teatro revelou a dramaturgia como uma paixão antiga e contemporânea ao meu espírito acadêmico. Esse sentimento esteve presente em vários momentos da minha caminhada universitária e permanece circundando entre as palavras aqui escritas.

Do desvendamento da paixão derivou este estudo, o cinema e o teatro com as suas imagens, suas memórias e suas palavras. Naturalmente, há muito mais facetas. No entanto, primaram esses três subsídios como amálgama de pesquisa para elencar outros elementos de contextualização, como a pintura.

O que motiva este trabalho é a interseção do cinema e teatro que possibilitam outras formas de leitura, unida aos mitos, iconografia, história e outros, o que enriquece os objetos de estudo e produz a literatura Comparada. O que delineia nuances da Linha de Pesquisa Linguagem Literária e Interfaces Culturais: estudos comparados, a qual busca desenvolver estudos que envolvam as representações culturais em um âmbito não restrito.

Por meio de diálogos com o meu orientador, surgiu a ideia de unir as duas artes que eu admiro, o cinema e o teatro, mas não excluindo outras artes, mas apenas elencando um objeto de estudo que norteasse a pesquisa. E, assim, a peça *Gata em Teto de Zinco Quente* de Tennessee Williams foi eleita, juntamente com a sua tradução fílmica homônima de 1958.

Dessa forma, foi possível contemplar a necessidade acadêmica com o interesse pessoal, tornando a escritura da dissertação distinta e prazerosa.

O que discuto é a representatividade das imagens e das memórias em *Gata em Teto de Zinco Quente*. Tanto o texto escrito quanto o imagético propagam, ao serem analisados pelo prisma de uma pesquisadora na área de Letras, um olhar que amplia o arcabouço de estudos.

Em um primeiro momento, apresento as teorias em que o meu estudo apóia-se, principalmente os estudos comparativistas, que colaboram para circunscrição da pesquisa realizada.

Em seguida, o texto dilatar-se-á com a temática da tradução, demonstrando ao final do capítulo, que mesmo que a narração fílmica possuísse um texto de partida, esse se tornaria uma obra singular, não uma cópia.

A unicidade de cada obra pode ser comprovada pelas similitudes e diferenças entre as duas narrativas, teatral e fílmica, de *Gata em Teto de Zinco Quente*. Partindo das imagens do filme e do texto teatral aponto a singularidade das duas obras, reafirmando sua distinção cada uma em sua linguagem.

E ainda, no primeiro capítulo avalio as representações analógicas presentes na narrativa *Gata em teto de Zinco Quente* e na obra teatral e fílmica *Longa Jornada Noite Adentro* do dramaturgo Eugene O'Neill. As duas peças teatrais, que foram traduzidas para o cinema, têm no seu interior semelhanças na composição e no enredo, o que torna possível a uma comparação entre elas, tanto no texto quanto na tela.

No desenvolvimento do segundo capítulo faço uma apreciação temática da narrativa fílmica, focando no período histórico e sua relação na constituição das imagens. Em seguida, lanço um olhar iconográfico às narrativas que são pontuadas nos estudos comparativistas, que abalizam entre as analogias com a pintura e os mitos.

No último capítulo, analiso a memória por meio do lugar que o filme a invoca, o porão, e nos diálogos presentes nas duas obras, o que indica a causa dos conflitos entre os personagens.

A memória é elemento imprescindível da configuração das narrativas. Por meio da memória dos personagens identifica-se o passado, o que no filme é feito pela fala e pela imagem e, no teatro, isso se constrói por meio da psique do espectador.

No decorrer deste trabalho, pude perceber a rede de conexões que são derivadas da arte, sendo ela, visual, escrita ou sonora. Cada uma expressa por meio de seus veículos distintos, a sua própria linguagem e, assim, corroboram para o processo de feitura deste estudo.

Em certos momentos do trabalho, a narrativa cinematográfica e a teatral serão tratadas distintamente e, em outros momentos, em justaposição. Desta maneira, englobando várias formas de interpretação, considerando a linha de teórica deste estudo, interfaces culturais e estudos comparados.

## INTRODUÇÃO

Em *Poética* (1981), Aristóteles descreveu a tragédia como “ a representação duma ação grave, de alguma extensão e completa [...] inspirando pena e temor, opera a catarse própria dessas emoções” (1981, p. 24). Tennessee Williams<sup>1</sup> em seu livro *Memórias* (1976, p. 203) alega que sua peça , *Cat on a Hot Tin Roof* (1954), – traduzida para o português *Gata em Teto de Zinco Quente*<sup>2</sup>, é a sua favorita, uma vez que atende ao edito de Aristóteles sobre tempo, lugar e magnitude do tema. Nas próprias palavras de Williams (1976):

[...] qual é minha favorita entre as peças que escrevi [...] sucumbindo o meu instinto pela verdade, suponho que seja a versão publicada de *Cat on a Hot Tin Roof*. Esta peça está bem perto de ser tanto uma obra de arte como uma obra de artesanato. É realmente muito bem composta, em minha opinião, e todos os seus personagens são divertidos e críveis e tocantes. [...] Contudo, minhas razões para gostar mais de *Cat* são mais profundas do que isso. [...] E *Cat* se tornou minha maior peça, a que levou mais tempo em cartaz. (WILLIAMS, 1976, p. 202-203).

A preferência de Williams pela peça referida traduz-se pelo seu relato. Os personagens são construídos de forma plausível e pertencentes ao imaginário social universal.

Neste sentido, a peça teatral e a obra cinematográfica *Gata em Teto de Zinco Quente*<sup>3</sup>, *corpus* desta pesquisa tem como foco as imagens construídas presentes nas obras fílmica e teatral pelos protagonistas. Para as narrativas, a memória é elemento importante na concepção do presente, é por meio dela que os personagens revisitam o passado e o contextualizam com o presente. Na peça, a construção imagética da memória pronuncia-se por meio das palavras, diálogos; no filme, a sua constituição é feita além de palavras, é

<sup>1</sup> Homossexual declarado e amante de festas e viagens, Williams foi muito criticado pela sua vida particular. E sobre a temática da sexualidade, o dramaturgo abordou em várias obras: o marido de Blanchet em *A streetcar named desire*, o pederasta em *Suddenly, last Summer* (De repente, no último verão) e ainda Brick em *Cat on a hot tin roof*, entre outras. Em suas memórias, Williams expõe que a sua sexualidade foi um elemento inspirador na criação das suas peças.

<sup>2</sup> A peça, parte do *corpus* desta pesquisa, estreou em Nova Iorque, na *Broadway*, no ano de 1955, e consagrou Williams com o seu segundo Prêmio *Pulitzer* e terceiro Prêmio do Círculo dos Críticos Dramáticos de Nova Iorque.

<sup>3</sup> A estréia de *Gata em Teto de Zinco Quente*, em 1955, foi dirigida por Elia Kazan, que recusou trabalhar no filme por diferenças pessoais com o Williams. A peça original tinha o cast de 17 integrantes, no filme há vários figurantes, mas os personagens principais se mantêm os mesmos. Alguns atores da peça também interpretam o filme, caso de Burl Ives (Big Daddy) e Madeleine Sherwood (Mae). Além disso, na atualidade, nos Estados Unidos, a peça continua sendo encenada na *Broadway* com elenco de atores afro-descendentes, modernizada com problemas sociais, continuando universal. No Brasil, a peça foi encenada pela primeira vez em 1956 pelo Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), tendo a atriz Cacilda Becker no papel de Maggie e com direção de Maurice Vaneau e, recentemente, a atriz Vera Fischer também interpretou o papel de Maggie no teatro; isso demonstra a relevância da peça no circuito nacional desde sua estreia até atualidade.

construída num *locus*, no porão, reprodução do lugar da memória como mencionada nas representações da memória que Yates (2007) categoriza.

O enredo da peça e do filme gira em torno da noite do aniversário de sessenta e cinco anos do patriarca da família Pollit, Big Daddy (Grande Papai), fazendeiro rico, produtor de algodão, que após uma bateria de exames, volta para sua fazenda, onde lhe preparam uma grande festa de aniversário. O que ele desconhece, é que seus exames acusaram que lhe resta pouco tempo de vida, mas seu médico particular não conta a verdade a ele, apenas aos filhos, Brick e Gooper. O caçula Brick está vivendo uma crise conjugal com a sua esposa, Maggie, e revolta-se com a ideia de mentir e para evitar foge da presença do pai. Gooper, com auxílio de sua esposa Mae, arquiteta planos para ficar com a herança. A esposa de Big Daddy, Big Mama (Grande Mãe) ingênua e impertinente, também desconhece a doença terminal do marido e tenta apasiguar em vão as grosserias do marido.

Jackson (1969) descreve em seu artigo sobre Tennessee Williams, que esse assumiu um posto dominado por Eugene O'Neill na primeira metade do século passado, e que o êxito de Williams está em retratar a vida contemporânea numa linguagem popular. A autora ainda afirma que

conquanto Williams seja considerado basicamente como um autor para o palco, é possível que o veículo que mais o popularizou de maneira mais eficaz tenha sido o cinema. Sua ênfase no espetáculo visual proporciona uma base viável para transposição de suas obras para o veículo cinematográfico. [...] Mas Williams é um teatrólogo popular não apenas em termos do seu êxito comercial como também em razão de seu intento dramático. Em verdade, a controvérsia que lhe acompanhou a carreira pode ser atribuída em grande parte à sua tentativa de restaurar a função natural do teatro como espelho da imaginação popular. (JACKSON, 1969, p. 90-91).

A partir disso, usando o espetáculo visual e a imaginação popular, as peças escritas por Williams até nos anos 60, mais de 10, já tinham sua tradução para o cinema, entre elas a mais famosa *A streetcar named desire* (*Um bonde chamado desejo*), de 1951. A narração fílmica, de 1958, dirigida por Richard Brooks e as intersecções com as imagens construídas serão relacionadas à peça teatral e a outras obras artísticas, a exemplo, a pintura.

A escolha de estudar não apenas a imagem que a narrativa teatral concebe, é porque a imagem, tanto nas artes visuais, a pintura, como o cinema instauram, criam novas significações por meio de uma reinterpretação de imagens. Para concepção de memória do filme, o roteirista e diretor a reinterpretaram e a constituíram por outro universo imagético, diferente da peça. Desse modo, no caso do cinema pode-se perceber, pois,

O cinema imprime o tempo de forma concreta. Digamos que o cinema imprime o tempo na forma de evento concreto. E um evento concreto pode ser construído pelos acontecimentos. A força do cinema, porém, reside no fato de ele se apropriar do tempo, junto com aquela realidade material a que ele está indissolúvelmente ligado, e que nos cerca dia após dia, hora após hora. As imagens do cinema são a memória como “rememoração” que, diante das ruínas da história, produz sentidos em forma de “fragmentos”, dos “cacos” da história. (SILVA, 2008a, p. 6).

Sendo assim, a criação imagética da obra cinematográfica *Gata em Teto de Zinco Quente* cria para o espectador um universo de imagens que ao serem exploradas demonstram a representação contundente da relevância das imagens para o resgate da memória; essas imagens podem ser veiculadas em variadas modalidades orais, escrita e sonora, como ocorre no filme.

Em primeiro momento, o estudo evidenciará o alicerce teórico da pesquisa, a Literatura Comparada. Essa linha de pesquisa propõe a análise comparativista entre duas obras, podendo ser literárias ou não.

Em seguida, partindo dos conceitos de Benjamin (2008) sobre a tradução, este estudo analisará a narrativa fílmica *Gata em teto de Zinco Quente* em contraste com o texto teatral homônimo. As similitudes e diferenciações das duas narrativas serão elencadas em outro subcapítulo, que marcará as singularidades de cada obra.

Posteriormente, ambos os textos teatral e fílmico de *Gata em Teto de Zinco Quente* serão contextualizados com a peça e filme *Longa Jornada a Noite Adentro* de Eugene O’Neill, representante dramático americano do mesmo período que Tennessee Williams. A peça de O’Neill foi selecionada para uma análise comparativista por apresentar aspectos semelhantes a construção do universo dramático do texto de Williams.

No segundo capítulo, primeiramente far-se-á uma apreciação temática de elementos elegidos das narrativas. A preferência pelo mote de pesquisa deste capítulo é pela sua acepção de imagens em relação aos conflitos presentes nas narrativas, fidelidade *versus* traição, maternidade *versus* ausência de filhos, desejo *versus* rejeição, capital *versus* divisão de herança e vida *versus* morte.

Na continuação do segundo capítulo, o estudo adentra a memória, considerando conceitos trabalhados em Yates no livro *A arte da Memória* (2007). Nessa ocasião, dar-se-á um olhar iconográfico ao *corpus* desta pesquisa, contextualizando com a memória, que abarcará o estudo de quadros, mitos que refletem a construção de imagens presentes na narrativa fílmica e teatral de *Gata em Teto de Zinco Quente*.

Por último, será discutida a constituição da memória nos protagonistas masculinos que penetram no porão, *locus* da memória na obra cinematográfica. Esse porão de imagens é a

própria representação da memória dos personagens dentro da narração fílmica, em que o desfecho do drama sucede-se. Essas imagens fílmicas são um ponto de semelhança com a obra teatral por trabalhar com a memória, mas também marcam a sua particularidade na obra, pois o porão é criado como espaço da memória apenas no filme. Pois, como Tarkovski afirma:

[...] Faz parte da natureza do teatro o usar convenções, codificar: as imagens são estabelecidas por meio da sugestão. Através de um detalhe, o teatro nos fará conscientes de todo um fenômeno. Cada fenômeno tem, por certo, um determinado número de facetas e aspectos, e quanto menor for a quantidade reproduzida no palco, para que o público possa reconstruir por si o fenômeno, maior a precisão e maior a eficácia com que o diretor estará fazendo uso da convenção teatral. O cinema, pelo contrário, reproduz um fenômeno em seus pormenores e minúcias, e quanto mais o diretor reproduzi-los na sua forma sensível e concreta, mais próximo estará do seu objetivo. (TARKOVSKI, 1998, p.185).

A criação do porão como lugar da memória é fenômeno de que o cinema utiliza-se para o seu fim. Assim, o porão onde se guarda, esconde-se, é ponto central do filme. Pai e filho enfrentam-se em uma conversa que manifestará as memórias guardadas como objetos empoeirados que estão ao redor destes personagens. O porão é uma metáfora da memória, um lugar da expiação dos pecados do pai e filho, que confrontam a verdade escondida e encontram no porão, o lugar perfeito no meio do que se guardou e tentou se esquecer.

Neste ponto, é importante ressaltar o papel da memória como centralizador da criação das imagens e do confronto entre os personagens. Nesse sentido, Silva (2008a) afirma que,

de certa forma, a idéia central da "arte da memória" está no princípio de associação entre as palavras ou os conceitos aos lugares e às imagens. Isto é algo também próprio do mundo cinematográfico. Na arte da memória, trata-se de uma mnemotécnica arquitetural, porque estabelece uma ligação entre as partes de um todo, podendo tomar-se, por exemplo, uma casa, uma cidade, um prédio – lugares e imagens fantásticos –, um discurso ou qualquer outra coisa que se deseje reter ou guardar na lembrança. Estas construções lógicas permitiram sensivelmente a expansão das possibilidades mentais. (SILVA, 2008a, p. 2).

Desta forma, o cinema trabalha com imagens em associação com a memória; a obra cinematográfica *Gata em teto de Zinco Quente* aborda a memória por meio das imagens, e neste contexto será analisada a narrativa fílmica, sabendo que:

A palavra fornece conceitos e sentimentos que são comprimidos em nossa memória e constituição mental de modo a possibilitar a expressão de pensamentos. O cinema

é uma arte que abre possibilidades de interpretações das expressões do sentimento humano, da sociedade e do tempo, pois obriga o espírito a expressar-se. O cinema é um caos em que se misturam todos os tipos de artes e conceitos. É o mundo auto-narrado. Assim é em suas imagens, fato que explica sua inteligibilidade pelos mais variados tipos de povos e raças. Pois suas imagens apresentam correspondências impressionantes, que se manifestam, entre outras coisas, pela semelhança de temas e formas mitológicas independentes. Por conseguinte, o indivíduo incorpora formas, virtudes e vícios da psique coletiva a seu próprio patrimônio de relações culturais e sociais. (SILVA, 1999, p. 87).

Dessa maneira, esta pesquisa visa dissertar sobre parte das questões que envolvem o drama da peça e do filme, além de relacioná-los com a memória, com remissão também a outras obras e artes. Como o próprio Tennessee Williams faz na abertura da sua obra teatral *Gata em Teto de Zinco Quente*, em que cita fragmento da poesia *Do not Go Gentle into that Good Night*<sup>4</sup> de Dylan Thomas. Isto demonstra a relação íntima das artes, nas suas diversas manifestações, que formam um tecido de significações.

Nessa acepção, a escolha pela narrativa fílmica e a peça teatral *Gata de Teto em Zinco Quente* vem a contribuir com essa perspectiva, evidenciando as representações que as artes possibilitam ao mundo de significados construídos e re-construídos por intermédio das relações humanas. Assim, “a interpretação deve partir do caos aparente de imagem, encarar o mistério dos intervalos significantes e vale-se também do caos das teorias, não ter medo do aparente conflito” (ALMEIDA, 1999, p. 39).

A relação dos teóricos indicará alguns caminhos para desvendar o “porão” de imagens e memórias que está intrínseco no interior do próprio ser dos protagonistas das obras homônimas.

A criação das imagens exterioriza sentimentos próprios dos personagens de forma que o ambiente externo<sup>5</sup>, como a disposição dos objetos, a fotografia (a luz) e a escolha do

---

<sup>4</sup> E tu, meu pai, em triste cume, amaldiçoa-me,  
Bendiz-me, peço-te, com lágrimas de raiva.  
Não entres mansamente nessa noite boa,  
Reage em fúria contra o dia que se esvai.  
(THOMAS *apud* WILLIAMS, 2009, p. 15).

<sup>5</sup> Tanto no filme quanto na peça, são utilizadas as notas sobre o *designer* do cenário, segundo o qual, Williams (1958) descreve o ambiente principal constituído por uma suíte com quarto e sala de estar, numa fazenda no Delta do Mississipi. Apesar de o dono atual ser um dos maiores plantadores de algodão, a casa tem um estilo vitoriano, com toques de faroeste. Williams (1958) ainda delinea com muitos detalhes a luz que vai transpassar a cena, uma vez que a peça inicia em uma tarde no verão com uma ação contínua, contando apenas com dois intervalos. Assim, a luz tem que acompanhar a progressão dos atos, desde o entardecer ao anoitecer. Em outra ocasião, Williams (1976) diz que “o cenário de *Cat* nunca muda, e seu tempo de representação é exatamente o tempo de sua ação, significando que um ato, no tocante ao tempo, segue diretamente para o outro; e não sei de outra peça moderna norte-americana em que isso seja conseguido” (WILLIAMS, 1976, p. 203). Esse é um dos motivos pelo qual a peça é singular. Ao final, Williams (1958) ainda aponta ao cenógrafo a necessidade de

cenário, refletirá suas memórias mais resguardadas. Toda essa construção irá resultar no ápice das emoções que estão permeadas pelas memórias, as quais se apresentam sob a forma de imagens e do intenso diálogo entre eles.

Assim, será possível reconhecer este porão de imagens – que o texto possibilitará – e as diversas e possíveis relações entre a memória representada pelas imagens e pela alusão aos relacionamentos humanos presentes nas obras fílmica e teatral, considerando-se que é este o questionamento central que norteará este estudo e que será desenvolvido dentro da análise do *corpus*, inclusive buscando-se afinidades e analogias com outras formas de expressão artísticas.

---

deixar um grande espaço para que os atores possam se movimentar, o que evidencia sua impaciência a fim de deixar os atores livres como fosse um cenário de *ballet*.

## 1. NUMA COR, MUITAS CORES: INTERSEÇÕES ENTRE CINEMA E DRAMATURGIA.

Esta pesquisa analisa a obra *Gata em teto de Zinco Quente* e sua tradução cinematográfica, e suas relações com outras manifestações artísticas. Dessa forma, este estudo é pautado nos pressupostos teóricos da Literatura Comparada, a qual, conforme defende Machado (1988), é a teoria que relaciona duas ou mais literaturas, dois ou mais fenômenos culturais; ou mesmo dois autores, dois textos, duas culturas que interpelam estes autores ou textos. Assim, dessa maneira, vai além de uma comparação, mas pauta-se em um questionamento, estabelecido a partir de uma relação, que também deverá ser justificada ao longo do estudo.

Kaiser (1989) adverte que comparar não é o processo principal da literatura comparada, mas refletir, confrontar, questionar o que existe de particular em cada obra, para que o estudo não seja uma mera descrição de peculiaridades da obra, mas sim que conceba uma análise singular pelo seu processo de pesquisar os elementos contrastantes e inquietantes que cada obra ao ser comparada deve provocar.

Um dos aspectos que não podem ser ignorados em uma análise com a temática da Literatura Comparada é, de acordo com Croce (1994), os elementos sociais e psicológicos individuais, que são significantes neste estudo, pois transparecem como é instituída a orbe de criação dos aspectos, como a estrutura familiar e de gênero presentes nas obras elegidas.

Cabe mencionar que os estudos comparativos vêm de longa data, realizados, conforme cita Kaiser (1989), desde a Roma Clássica, na Renascença e no Barroco. Porém, somente após o Iluminismo é que uma consciência histórica desenvolveu-se, contribuindo com a reflexão literária comparada e atribuindo-lhe uma nova propriedade e especificidade. Atualmente, de acordo com dados de Machado (1988), existe uma numerosa comunidade de investigadores comparatistas em vários países. Isso demonstra a relevância dos estudos comparativistas na contemporaneidade.

Neste sentido, foram selecionadas para este estudo, as versões da peça teatral *Gata em Teto de Zinco Quente*, publicadas no ano de 1956, na versão inglesa, *Gata em teto de Zinco Quente* (2009), versão portuguesa, e a tradução de J. Liered Jaess, s/d, arquivada na FUNARTE – Fundação Nacional de Arte do Ministério da Cultura. No caso da tradução fílmica, será analisada a versão *Gata em Teto de Zinco Quente*, de 1958, dirigida por Richard Brooks.

Apesar das críticas de Tennessee Williams em suas memórias, o filme é considerado um clássico do cinema, pelas interpretações e pela tonalidade que Brooks conferiu ao filme. Essas afirmações apóiam-se nas declarações de René Clair, de julho de 1932, transcritas na obra *Estética do Cinema* de Henri Agel (1982):

Os que preconizam a morte do teatro pelo cinema parecem ignorar a narrativa das duas artes... Tudo o que o palco empresta ao filme, tudo que o cinema empresta ao teatro, arrisca-se a renunciar sua própria natureza. O filme falado elevou ao mais alto essa conclusão que remonta às primeiras idades do cinema. O filme, mesmo falando, deve criar meios de expressão bem diferentes daqueles inerentes ao palco. No teatro, a expressão é veiculada pelo verbo; o que se vê é de importância secundária comparado ao que se ouve. No cinema, o meio primacial é a imagem, e a parte verbal ou sonora não deve ser preponderante. Poder-se-ia até dizer que um cego perante uma obra dramática, um surdo perante um filme, se perderem, ambos, uma parte importante da obra apresentada, não lhes perdem o essencial. (AGEL, 1982, p. 92).

Ao levar em consideração as observações de René Clair sobre o teatro e o cinema, há que se ter em mente o contexto da época e suas relações. Portanto, deve-se atentar para o fato de que o cinema e o teatro são narrativas com afinidades, mas, mesmo assim, são duas formas distintas de narrativas, cada qual com sua linguagem própria, uma mais imagética e outra mais oral. Tanto o filme como a peça teatral devem ser analisados sob este prisma, suas afinidades e suas diferenças, não apontando-se a melhor ou a pior das narrativas, mas sim para as composições das duas em relação ao texto escrito.

Um ponto a ser considerado para a diferenciação das duas narrativas é o contexto da produção cinematográfica realizada por Brooks. A produção realizou-se nos áureos tempos de Hollywood e a adequação do roteiro foi feita de acordo com o momento histórico vivenciado, o mundo pós-guerra; o macarthismo ainda latente; a perseguição e a censura nos meios artísticos.

Xavier (2008, p. 43) alega que o “problema básico de Hollywood está no método da fabricação e na articulação desse método com os interesses dos donos da indústria (ou com os imperativos da ideologia burguesa)”. Desse modo, não se pode esquecer que a ideologia burguesa tem preponderância: o que mais vende um final feliz ou um casal que se une por interesse? Como afirma Benjamim, “uma das funções sociais mais importantes do cinema é criar um equilíbrio entre o homem e o aparelho. O cinema não realiza essa tarefa apenas do modo com que o homem representa-se diante do aparelho, mas pelo modo como ele representa o mundo, graças a esse aparelho” (BENJAMIM, 1994, p. 189).

A diferença de um público fechado em uma cidade e um filme de alcance internacional deve ter motivado as mudanças de construção dos personagens para a película.

No caso da obra teatral, as imagens são criadas a partir dos intensos diálogos entre os personagens, diálogos que permitem destacar as memórias e emoções dos personagens, enquanto que no filme há uma produção pormenorizada, com a escolha dos vários elementos da cena, o que influi diretamente nas interpretações. Esse fato ressalta a pertinência da análise sob o viés da Literatura Comparada, a qual permite fazer uma conexão entre diferentes obras ou mesmo iguais, mas com diferentes suportes.

Conforme Munsterberg (2003, p. 38), “o teatro só pode mostrar os acontecimentos reais em sua sequência normal”, enquanto que “o cinema pode fazer a ponte para o futuro ou para o passado, inserido entre um minuto e o próximo um dia daí a vinte anos”. Essa distinção faz com que o tratamento da memória seja peculiar em cada uma das obras apresentadas nos diferentes suportes.

A memória constituída por meio das falas dos personagens, na obra teatral, difere da memória elaborada a partir da perspectiva fílmica, uma vez que o cenário do porão é construído pelas imagens e escolhas do diretor e roteirista. Essa constituição deve ser analisada considerando-se o tipo de linguagem e limitações que o palco oferece, o que não acontece no filme, pois este elabora imagens com base em técnicas que ampliam as possibilidades de diferentes locações, ângulos, cenários.

Assim, entende-se que apesar de ter-se o mesmo texto de partida, no momento da representação o cinema utiliza diferentes aspectos para retratar o mesmo acontecimento. Isso resulta na forma como a construção do porão é elaborada na tradução fílmica e constitui o elemento fundamental para a remissão da memória. Já no teatro a memória é desenvolvida por meio do diálogo dos personagens que produzem as remissões à memória e ao imaginário internamente, sem a possibilidade de visualização do público.

### 1.1 A GATA MANCHA O TETO DE ZINCO QUENTE: A TRADUÇÃO FÍLMICA

Ao analisar-se um filme que teve como texto de partida uma obra literária, quase sempre o filme sai em desvantagem. O que pode ocorrer devido à depreciação da crítica ou mesmo aos leitores da obra literária, os quais podem esperar a fidelidade ao texto de partida. Muitos não concebem a unicidade de cada obra, acreditam na fidelidade que o roteirista e/ou diretor deveriam à obra literária.

Mesmo que esse questionamento seja recorrente, uma forma de análise foi delineada a fim de abarcar o estudo das obras traduzidas. Walter Benjamin, em *A tarefa do Tradutor* (2008, p. 26), afirma “a tradução é em primeiro lugar uma forma. E concebê-la como tal significa antes de tudo o regresso ao original em que ao fim e ao cabo encontra-se afinal a lei que determina e contém a “traduzibilidade” da obra”.

Desse modo, partindo da ponderação e apreciação da teoria da tradução, será apresentado o referencial teórico para estudo da obra fílmica como tradução da peça *Gata em Teto de Zinco Quente*.

Benjamin (2008) aplica a traduzibilidade como um elemento essencial na teoria da tradução. Portanto,

O fato de a traduzibilidade ser própria de certas obras não significa que a sua tradução lhes seja necessária e essencial, mas sim que um determinado significado, existente na essência do original, expressa-se através da sua traduzibilidade. É evidente que uma tradução, por muito boa [sic] que seja, nunca consegue afetar ou mesmo ter um significado positivo para o original. Ela mantém, no entanto, com o original uma estreita conexão através da traduzibilidade. E esta conexão é tanto mais estreita e íntima por não afetar o original, podendo ser denominada como conexão natural, ou mesmo, num sentido mais rigoroso, como relação vital. Do mesmo modo que as exteriorizações vitais se mantêm intimamente relacionadas com os seres vivos, sem todavia os afetar, a tradução nasce também do original, procedendo neste caso não tanto da vida como antes da “sobrevivência” da obra. Isto porque a tradução é posterior ao original, e, como os tradutores predestinados nunca as encontram na época da sua formação e nascimento, a tradução indica, no caso das obras importantes, a fase em que se prolonga e continua a vida destas. (BENJAMIM, 2008, p. 27).

Benjamin reporta-se à tradução entre línguas em um primeiro momento, porém pode-se transferir o conceito de traduzibilidade para a tradução de obras de diferentes linguagens, como por exemplo, a teatral e a fílmica.

O referido pensador aponta para a vida paralela que a obra traduzida segue em relação ao original. A “tradução toca apenas ao leve no original e somente num ponto infinitamente pequeno do seu significado, para depois, de acordo com a lei da fidelidade na liberdade do movimento da língua, continuar e seguir o seu próprio caminho” (BENJAMIN, 2008, p. 40). Essa premissa esclarece que o que é traduzido tem a sua singularidade diante do original e nem por isso tem um valor menor ou maior, pois esse, como Benjamin aponta, estabelece seu próprio percurso.

Em relação aos quesitos de fidelidade e de liberdade, Benjamin (2008) menciona que esses são sempre discutíveis, pois mesmo que haja fidelidade sempre há, em relação a esta, uma constante contradição. Isso se deve ao fato de que ainda que exista fidelidade na

escolha das palavras não se “consegue restituir completamente o significado que estas têm no original” (BENJAMIN, 2008, p. 37). Já a liberdade, que pode até mesmo ser considerada uma tendência contrária à fidelidade, restitui o significado do original, conquanto haja uma ampliação do campo da significação, pois o tradutor irá adequar a obra à linguagem em que ela será traduzida.

Sob essa perspectiva, Benjamin (2008) descreve a tarefa do tradutor como uma ação que está sempre em contradição entre a fidelidade ao texto de origem e a sua liberdade de tradução. Dessa forma, o autor propõe que a intenção de uma tradução deve estar ligada ao seu objetivo, pois “não é somente dirigida a finalidades diferentes mas difere já em si própria da intenção da obra original: enquanto a intenção da obra artística é ingênua, primária e plástica, a tradução norteia-se por uma intenção já derivada, derradeira mesmo e feita de idéias abstratas” (BENJAMIN, 2008, p. 35). Pode-se afirmar que isso é observável na tradução da peça *Gata em teto de Zinco Quente* que em contraponto ao original difere, desde o princípio, da tradução pelo próprio meio de comunicação, bem como pelas escolhas do tradutor que tem como direção outra finalidade.

Conforme Robert Stam (2008), no livro *Literatura através do cinema*,

Uma adaptação é automaticamente diferente do original devido à mudança do meio de comunicação, [...] um meio multifacetado como o filme, que pode jogar não somente com as palavras (escritas ou faladas), mais ainda com a música, efeitos sonoros e imagens fotográficas animadas, explica a pouca probabilidade de uma fidelidade literal, que eu sugeria até mesmo indesejável. (STAM, 2008, p. 20).

Tendo isso em mente, justificar-se-ia a necessidade de análise das narrativas, que é pautada em uma leitura das imagens produzidas pela obra fílmica e, em contraponto, com as imagens construídas por meio do texto da peça teatral.

Reafirma-se, portanto, a postura teórica de análise, que é pautada em uma leitura das imagens produzidas pela obra fílmica, e adota-se nesse olhar um ponto de vista defendido por Ramos (2006); “o processo de adaptação de uma obra literária para o cinema, [...] resulta de um trabalho de interpretação do signo pelo diretor e/ou roteirista, a partir de outro lugar de fala” (RAMOS, 2006, s/p.). Sendo assim, a narrativa fílmica, mesmo que utilizando a peça teatral como texto de partida, é uma narrativa singular, pois é uma interpretação do signo – a peça, do diretor e do roteirista – e, a partir dessa interpretação, há a criação do mundo imagético do filme.

No seu ensaio sobre Representação e mimeses, Lima (1981, p.1) descreve que a ideia clássica platônica tinha “o propósito de desvalorizar a arte – por não representar senão o

mundo das aparências e das opiniões (Platão)”. Concebida dessa forma, a arte desde sempre esteve imbuída de uma ideia de superficialidade, de simulacro, de cópia, “ou seja, a arte seria desvalorizável toda vez que sua expressão fosse subordinada a algo anterior, a que se liga como representação. Mas a formulação é improcedente” (LIMA, 1981, p.1).

Portanto, segundo essa concepção clássica, toda arte que faz referência a um algo anterior é desvalorizada. Contudo, Lima discorda, apontando para o fato de que a inferioridade da obra não é resultado dessa ligação com a representação, mas sim, uma avaliação que os críticos impõem a esta obra.

Benjamim (1994) defende que a partir da reprodutibilidade da arte, esta perdera sua aura, tornando-se uma produção dessacralizada. As artes, antes limitadas à elite, com a reprodução em larga escala, tornaram-se disponíveis a outras camadas sociais. Seguindo esse raciocínio, Oliveira (2004) argumenta que “ao migrarem da página do livro para a tela do cinema, as obras literárias saltam do território aurático da grande arte, para o campo da fruição popular” (OLIVEIRA, 2004, p. 32).

O livro, ou arte em si, desce do pedestal para o grande público, ícones literários tornam-se filmes, e, portanto, obras que eram de acesso restrito tornam-se populares. Tenha-se em mente o próprio objeto de estudo desta pesquisa: a peça teatral, que integrava o circuito fechado da *Broadway*, ao traduzir-se em um filme populariza a obra, o que é recorrente em várias obras teatrais que se tornam mais conhecidas pelo meio fílmico do que pelo meio teatral.

Em *A Lógica do sentido* (1978), Deleuze, ao referir-se ao simulacro defende a concepção artística como um acontecimento singular de criação. Segundo o autor, o simulacro não será uma cópia degradada, pois o simulacro é um construto de peculiaridades e diferenças, contrariando a ideia de aparência platônica. O simulacro “encerra uma potência positiva que nega tanto o original como a cópia, tanto o modelo como a reprodução” (DELEUZE, 1978, p. 267).

De acordo com a categoria epistemológica platônica, os simulacros são solecismos: erros, falhas, algo imperfeito, confusões, as cópias da mimese. Contrariando essa postura, o princípio geral deleuziano entende que se deva “fazer subir os simulacros, afirmar seus direitos entre os ícones ou as cópias” (DELEUZE, 1978, p. 267).

No entanto, as traduções às vezes não são entendidas como simulacro no sentido deleuziano, por isso, é importante ressaltar que “a mudança de percepção gera um novo posicionamento com relação às obras traduzidas, conduzindo-nos à compreensão de que se

uma obra de arte faz parte da tradição, ela está viva e é extremamente transformável através das diferentes interpretações” (RAMOS, 2008, s/p.).

Segundo Ramos (2008), como a obra está viva e é passível de interpretações, suas traduções para outras esferas devem ser condicionadas a outras formas de análise, entendendo-a não como cópia ou apenas uma reprodução em outra linguagem, mas sim uma nova interpretação. E, essa nova interpretação, pode se tornar outra obra de arte, como a narrativa fílmica *Gata em Teto de Zinco Quente*, a qual toma como texto de partida a peça teatral de Tennessee Williams, mas torna-se uma obra fílmica clássica pela sua nova roupagem, tanto textual, como imagética.

Rodrigues (2000), em seu livro *Tradução e diferença*, sinaliza na mesma direção, destacando que o tradutor não lida com uma “origem” fixa, pois constroi significações e estas significações desdobram-se e criam outras significações, entendendo-se que a tradução é um processo de escolha, a qual se associa amplamente ao contexto social e histórico (RODRIGUES, 2000, p. 213).

As escolhas dentro da tradução, tanto dos roteiristas quanto do diretor devem ser verificadas pelos contextos histórico-sociais: da mesma forma como muda o lugar em que se fala, mudam também esses contextos, pois as escolhas na tradução fílmica são diferentes do autor da peça e do diretor da peça teatral.

Neste ponto é válido citar a comunidade interpretativa que Fish (1980) elaborou nos seus estudos. O indivíduo fala a partir do meio discursivo em que se encontra, e essa comunidade na qual está inserido propiciará os parâmetros para as escolhas dos indivíduos.

A comunidade interpretativa em que Tennessee Williams criou *Gata em teto de Zinco Quente* é diferente da comunidade interpretativa do Diretor Richard Brooks, pois a alteração de linguagens acarreta alterações das comunidades interpretativas.

Em relação à linguagem cinematográfica, “a imagem [...] é resultado de um processo de simbolização que não se reduz, simplesmente, a uma “cópia” dos objetos que representa: uma imagem somente significa na medida em que é constituída no processo de significação da linguagem” (AMORIM, 2005, p. 24). A imagem é a linguagem usada com mais frequência para a significação das escolhas dentro do mundo cinematográfico, e ela não se constitui apenas numa cópia do que representa, porém sua significação ocorre no interior do processo criado por seus autores. Na concepção de Amorim (2005), “a tradução recontextualiza a obra literária original, gerando outras imagens – reinscrevendo-a numa outra realidade na qual é percebida” (AMORIM, 2005, p. 29).

Derrida, citado por Rodrigues (2000, p. 215), afirma que “a tradução não é vida nem morte de um texto, mas a continuação da sua existência”, não existe negatividade na ideia da tradução. Claro que são possíveis traduções avaliadas por críticos como boas ou ruins, no entanto, não é essa questão que é válida para a utilização da fala de Derrida, mas ao contrário a ideia seria a de que a tradução propicia mais vigor na existência do texto de partida. Nesse sentido, uma obra que tenha várias traduções tem sempre o interesse renovado na obra de partida. Por isso, quando estuda-se uma tradução quase sempre se recorre ao texto de partida como contraponto de afirmação ou negação.

Bakhtin (2003), em sua obra *Estética da criação verbal*, atribui às relações dialógicas a construção de sentidos entre os textos; desse modo,

O texto só tem vida contatando com outro texto (contexto). Só no ponto desse contato de textos, eclode a luz que ilumina retrospectivamente e prospectivamente, iniciando dado texto no diálogo. Salientemos que esse contato é um contato dialógico entre textos (enunciados) e não um contato mecânico de ‘oposição’. (BAKHTIN, 2003, p. 401).

Julia Kristeva (1974), após estudar a obra de Bakhtin, afirma que: “Todo texto constrói-se como mosaico de citações e é absorção e transformação de outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a intertextualidade e a linguagem poética se lê, pelo menos como dupla” (KRISTEVA, 1974, p. 64). Nesse mosaico de citações é que surge um novo texto, mas em diálogos com outros, cada texto em si constitui-se entre ladrilhos de diversas formas, todos singulares expressando olhares diferentes do criador.

Robert Stam (2006), no livro *Introdução à teoria do cinema*, no capítulo *Do texto ao intertexto*, retoma o termo “intertextualidade”, introduzido por Kristeva, e apoiado nos estudos de Bakhtin, afirmando que

Os textos são todos tecidos de fórmulas anônimas inscritas na linguagem, variações destas fórmulas, citações conscientes, combinações em versões de outros textos. Em seu sentido mais amplo o dialogismo intertextual se refere às possibilidades infinitas e abertas produzidas pelo conjunto das práticas discursivas de uma cultura, a matriz inteira de enunciados comunicativos no interior da qual se localiza o texto artístico, e que alcança o texto não apenas por meio de influências identificáveis, mas também por um sutil processo de disseminação. (STAM, 2006, p. 226).

Sob essa perspectiva, Stam (2006) considera o cinema como o herdeiro e o transformador da tradição artística, quando retoma elementos antigos e lhes dá uma nova leitura e significação. O autor ainda cita exemplos, sendo um deles o filme *Cabo do medo*, de

Scorsese, que faz remissão ao livro bíblico do Apocalipse. Assim, o dialogismo intertextual é um dos elementos marcantes da obra cinematográfica, já que esta é o constructo de intertextos.

Outro apontamento importante para análise de uma narrativa fílmica é a linguagem cinematográfica, que conforme Silva (2008a),

é um conjunto de elementos que tornam possíveis a narrativa e a construção fílmica, atingindo o inconsciente e a memória do espectador e criando estereótipos naturalizados. É claro que a construção do estereótipo nem sempre se dá pela identificação do objeto fílmico, mas sim, pelo que se representa na cultura, ocorrendo assim uma articulação complexa entre os diferentes níveis culturais e a construção técnica envolvida na produção cinematográfica. (SILVA, 2008a, p. 2).

Portanto, o texto fílmico agrega várias significações e reporta à memórias já constituídas no imaginário coletivo, os quais podem ser vistos por meio de representações artísticas dos mais variados gêneros.

De acordo com Hugo Munsterberg (2003, p. 36-38), em seu trabalho intitulado *A memória e a imaginação*, a “memória atua evocando na mente do telespectador coisas que dão sentido pleno e situam melhor em cada cena, cada palavra e a cada movimento [...]”. O autor considera também que o cinema obedece às leis da mente, ao invés das leis do mundo exterior, já que quem estabelece o comando no nível mental é o espectador.

Assim, “a tela pode refletir não apenas o produto das nossas lembranças ou da nossa imaginação, mas a própria mente dos personagens.” (MUNSTERBERG, 2003, p. 36-38). Portanto, o papel da memória em relação ao cinema é importante para poder analisar as analogias entre o real e o fictício.

Silva (2007) assevera que “as narrativas modernas do cinema são como atos sempre socialmente simbólicos, cuja relação necessária com o político é, muitas vezes, indiscernível na imanência do relato, exigindo uma decifração alegórica de múltiplas referências” (2007, p. 94). Esta pesquisa seguirá, entre outros apontamentos teóricos, o prisma de análise defendido por Silva (2007), em que se busca decifrar as alegorias simbólicas que a obra fílmica e a peça apresentam.

Como atesta Almeida (1999), “[...] Arte da memória e seus trajetos originários, enlaçam, num certo momento da história, [...] e participam da memória coletiva, histórica.” (1999, p. 55-57). Nesse sentido, *Gata em teto de Zinco Quente* produz passagens, as quais se ligam a outras representações, como por exemplo, a pintura.

Yates (2007), ao abordar a oratória de Cícero, enfatiza que “a arte da memória consiste em lugares e imagens e é como uma escrita sobre a cera” (2007, p. 37). Por isso, que cada imagem pode fazer alusão a várias redes de significações, uma escrita que está sub-escrita no inconsciente do interlocutor.

Essa rede de significações, que é composta de lugares e imagens, pode ser constituída tanto no inconsciente, como no imaginário, de acordo com o que aponta Durand (2002), sendo “o conjunto das imagens e relações de imagens que constitui o capital pensado do *homo sapiens* – aparece-nos como grande denominador fundamental onde [SIC] se vêm encontrar todas as manifestações do pensamento” (2002, p. 18). Dessa maneira, as proposições relacionadas considerarão que a imagem é parte essencial das manifestações do consciente e inconsciente humano.

Com base nos apontamentos teóricos e metodológicos acima referenciados, pretende-se ampliar o campo de análise deste estudo, buscando a interlocução entre as obras escolhidas e as outras representações que farão uma relação de significados atrelados à memória.

## 1.2 ESTRATOS SIMILARES E DIFERENTES NA TRADUÇÃO DE *GATA EM TETO DE ZINCO QUENTE*.

Conforme já referenciado teoricamente, cada obra teatral e fílmica apresenta um mundo de interpretações variadas por seus criadores, para justificar esta afirmação, as duas obras homônimas serão analisadas pelas similitudes e diferenças em alguns recortes da obra fílmica.

A tradução fílmica inicia-se com o personagem Brick – tijolo, na tradução para o português –, na frente do campo de atletismo do seu antigo colégio. Ele está bêbado e, num momento de devaneio, ouve gritos de torcida provenientes das arquibancadas. Ele organiza obstáculos para corrida, abaixa-se, e prepara-se para a corrida. Na sequência, ele ouve o tiro de início de prova e começa a correr; após saltar dois obstáculos, cai e machuca-se. Os gritos cessam, ele olha a sua volta e percebe que tudo fora um delírio.

Na peça, a narração do mesmo incidente, é contada por Maggie, no início do Primeiro Ato. Percebe-se, então, a diferença nítida entre as duas narrativas, a fílmica e a

teatral. No filme, essa situação do relato de Maggie e a compreensão do que ocorreu com Brick são feitas por meio de imagens e, posteriormente, em diálogos travados entre os personagens.



**Fotograma 01 – A corrida.**

Segundo o crítico francês Patrick Brion, isso denota “grande momento de catarse coletiva [...] a ideia de começar o filme pela admirável cena noturna na qual Brick machuca-se tentando reencontrar sua potência física e sua virilidade perdidas” (CARLOS, 2009, 49). Isso demonstra que a tradução cinematográfica pode transparecer momentos obscuros do texto, se essa for a intenção do roteirista. Nesse caso, um dos roteiristas era o próprio diretor.



**Fotograma 02 – Tomada externa: a casa.**

A tomada noturna encerra-se, e tem início uma nova: o dia claro e Brick deitado no sofá, dentro do quarto com a perna engessada e bebendo. Os personagens secundários, como os empregados, Mae, Gooper e seus filhos aparecem em cena na sequência, numa tomada externa da casa, estilo vitoriano; vê-se Maggie chegando de carro, Gooper lendo um livro, Mae ensaiando uma música com as crianças e a preparação da festa de aniversário de Big Daddy por vários empregados negros.

Na peça, esta introdução é inexistente, pois, no palco, o melhor recurso é a narração de acontecimentos pelos personagens, mas no caso da película, as imagens ajudam a contar a trama,. Além dessa, no filme há outras tomadas externas no filme, como a chegada de Big Daddy e da fazenda, mas o restante da narração fílmica ocorre dentro da casa.

Na sequência, há a primeira conversa do casal, Brick e Maggie, a qual é apresentada da mesma forma tanto na peça como no filme. Os dois, Brick e Maggie, revelam a maior crise do casal; Brick evita as investidas de Maggie para fazer sexo.

Nesse diálogo, Maggie compara-se a uma “gata em teto de zinco quente”, uma mulher em seu período fértil, no cio, que sente desejo pelo marido e o quer, mas é rejeitada, vivendo nesse teto quente mefórico de desejo, como uma gata na madrugada sobre o telhado reclamando com os seus miados agudos. Maggie insiste sem desistir, prefere ver-se “queimada” na tentativa de reconquistar o marido, a aceitar a condição imposta por ele. E Brick, apático, diz à sua esposa que deveria arranjar um amante; ela retruca que não há outro homem para ela a não ser ele.



Fotograma 03 – Brick segurando o copo de bebida e Maggie encarando-o.

Pode-se apontar outras diferenças entre a peça e o filme: em determinados momentos, há inversão de cenas. a ligação telefônica de Miss Sally, a irmã de Big Daddy, ocorre no Primeiro Ato da peça; já no filme a mesma cena aparece após a segunda metade do filme, sem a participação de Maggie na conversa. Apesar disso, as intenções na peça e no filme mantêm-se as mesmas; na fala de Big Mama, fica evidente que Miss Sally tem interesse em saber da saúde do irmão, devido ao fato de ela também ser beneficiada por seu dinheiro.



**Fotograma 04 – O quarto.**

Nessa outra cena, Maggie fita a cama, enquanto Brick enche um copo de bebida. Esse olhar: a cama, que é símbolo do sexo, do matrimônio, é um fardo para ela, pois representa a não-realização de Maggie como mulher. “Maggie, em *“Cat on a hot tin roof”*, além de não ser discreta, é taxativa. Trata-se de uma mulher de personalidade forte, unida a um marido frio e indiferente” (FALK, 1966, p. 94). Brick, ao utilizar as muletas, mostra sua fragilidade, de forma simbólica, a perna quebrada e o uso das muletas pode se referir à sua impotência em relação à Maggie e ao sexo, a sua fraqueza para bebida e sua decadência como esportista.



**Fotograma 05 – Na sala.**

No Fotograma 05, do filme, vê-se a disposição dos personagens como em uma cena teatral, cada em um quadro, cada um expondo um sentimento. Big Daddy gritando com Gooper, Mae olhando para o marido, Maggie e Big Mama escondendo seus anseios, ao olharem ao ermo.



**Fotograma 06 – A cama: o final romântico.**

Vê-se no Fotograma 06 o desenlace do drama em que o casal reconcilia-se, numa cena romântica, os dois estão apaixonados. Essa cena é concebida de forma bem diferente da peça, na qual Brick só aceita fazer sexo com Maggie depois que ela escondeu as bebidas dele. Na obra fílmica, a amizade de Brick e Skipper era apenas fraterna, já na peça havia um sentimento amoroso entre os dois.

Partindo da ideia de que peça teatral e tradução cinematográfica são duas formas diferentes de narrativas, evidenciaram-se semelhanças, inversões e mudanças da peça escrita para o filme. Como o filme é um construto de imagens e sons, algumas transformações feitas foram para traduzir o texto para obra fílmica, outras alterações foram efetuadas por outros motivos tais como a estrita moral da época, o macarthismo, puritanismo americano.

A peça teatral e a obra fílmica, cada uma na sua categoria, são reconhecidas e premiadas. Esse reconhecimento das obras, cada uma em seu gênero, dão a entender que apesar de a obra fílmica ter como texto de partida a obra teatral, o cinema, por meio das imagens, cria e renova a narrativa escrita dando-lhe um novo olhar, um prisma cinematográfico. Sob este viés, serão abordadas, no próximo capítulo, as personagens femininas, sendo que uma delas já está referenciada no título da peça e do filme. Entretanto, no terceiro capítulo, este estudo priorizará a memória dos personagens masculinos, uma vez que estes são os que instituem o ápice do lirismo, quando, principalmente, adentram o porão e rememoram suas lembranças.

### 1.3 UM BORRÃO, A LONGA JORNADA EM TETO DE ZINCO QUENTE.

Na história do teatro americano, Tennessee Williams obteve reconhecimento pela crítica e pelo público ao lado de Arthur Miller (1915-2005) e de Eugene O'Neill (1888-1953) que formaram a “célebre tríade de clássicos da dramaturgia norte-americana moderna” (BETTI, 2005, p. 31).

A partir dessa disposição, será contemplada uma visão analógica entre *Gata em teto de Zinco Quente* e uma das peças de maior impacto dramático na obra de O'Neill, *Longa Jornada Noite Adentro*. Além disso, a referida análise compreende fotogramas do filme homônimo da peça de O'Neill, traduzida para o cinema em 1962.

Essa visão analógica, que é, motivada por parte da seleção de elementos presentes nas duas peças e no filme, tem seu foco central no relacionamento dos irmãos e pode ser vista, por exemplo, no enredo, na tragicidade e na construção dos personagens. Os ambientes criam uma rede de acepções, que traduzem conflitos universais e atemporais no cerne da instituição familiar.



**Fotograma 07 – O Café da manhã dos Tyrone.**

Carlson (1997, p. 350) afirma que, para O’Neill, “a tragédia era consequência natural da condição humana: a própria existência é trágica; a angústia, o castigo do homem por sua consciência”. E essa natureza humana trágica está também inserida na peça de Tennessee Williams, o que evoca um olhar comparativo entre os dois textos teatrais.

A obra de publicação póstuma de O’Neill, um drama em quatro atos, foi escrita em 1941, mas a pedido do autor, a publicação deveria ser autorizada apenas vinte e cinco anos depois da sua morte, que ocorreu em 1953. No entanto, a viúva de O’Neil liberou a publicação e encenação após três anos, em 1956.

A peça contém aspectos autobiográficos, como alicerce do enredo:

A utilização de material autobiográfico como fonte para a criação dramaturgica não é característica isolada da obra de O’Neill. No contexto mais amplo da dramaturgia norte-americana do século XX, a incorporação de aspectos da experiência pessoal e das neuroses familiares encontra-se presente no trabalho de autores representativos como Arthur Miller e Tennessee Williams (entre inúmeros outros), a ponto de certo pesquisador ter-se referido à tríade O’Neill-Miller-Williams como constituída por “dramaturgos da família” (BETTI, 2004, p. 12).

Conforme pode ser percebido nas peças de Williams, ele também utiliza os dramas pessoais para composição de suas peças, situação que ele próprio constata “É pena, sem dúvida, que uma parte grande do trabalho criativo esteja tão intensamente relacionada com a personalidade daquele que o produz” (WILLIAMS, 2009b, p. 9).

Os dramas pessoais mais latentes nas obras do referido autor são os que envolvem a homossexualidade e a loucura. À abordagem do tema homossexualidade, pode-se fazer uma

relação com a própria opção sexual de Williams, um tema presente em *Gata em teto de Zinco Quente*. Com relação à loucura, essa é evocada nas peças *Um bonde chamado desejo* e *De repente, no último verão*. A escolha da insanidade como temática poderia ser explicada devido ao fato de a irmã de Williams, Rose, ter sido internada em sanatórios uma grande parte da vida. Partindo da análise desses pontos da biografia dos autores, reforça-se a teoria de que os conflitos pessoais e familiares são constantes, conforme já apontado por Betti (2004).

Williams (2009b, p. 9) decodifica para o seu leitor essa relação: “O lirismo pessoal é o grito de um prisioneiro para o outro, na cela solitária a que cada um está confinado durante toda a vida”. O grito solitário desse confinado ecoa pelos abismos e labirintos dos espectadores ou leitores, com os quais Williams quer se comunicar. Portanto, ele afirma: “[...] eu quero continuar a falar convosco sobre aquilo que vivemos e morremos. E quero fazê-lo sem reservas, intimamente, como se vos conhecesse melhor do que qualquer outra pessoa” (WILLIAMS, 2009b, p. 12).

Prosseguindo a análise sobre os textos teatrais, a peça *Gata em Teto de Zinco Quente* teve sua primeira encenação em 1955, e *Longa Jornada Noite Adentro* só teve seus manuscritos abertos ao público em 1956. Apesar disso, as duas obras assemelham-se pelos subsídios que as compõem, porque, de um modo singular, cada peça evidencia em sua construção composicional problemas coletivos familiares de teor universal.

A trama de O’Neill tem como foco a família Tyrone, James (o pai), Mary (a mãe) e os dois filhos Jamie e Edmund. O cenário para os quatro atos é a sala da casa de veraneio da família, numa manhã de agosto de 1912.

O tempo do drama cobre o espaço de um dia: tem início no período da manhã, por volta de 8h30 até à meia noite. Porém, nesse espaço de tempo percebe-se a revisitação do passado e a análise do presente, de forma a resgatar memórias de uma vida inteira.

O filme *Longa Jornada Noite Adentro*, dirigido por Sidney Lumet, em 1962, manteve a peça de O’Neill como roteiro original, não utilizando nenhum outro script. Filmado em preto e branco, há uma aproximação entre o espectador e os personagens, que marcam em suas faces, as expressões viscerais presentes no texto do dramaturgo.

A narrativa fílmica tem 174 minutos de duração, aproximadamente o mesmo tempo que a peça teria sem intervalos. Diferente da obra cinematográfica *Gata em teto de Zinco Quente*, que foi filmada nos parâmetros hollywoodianos, o filme de Lumet não tende nem um pouco para o comercial; um filme preto e branco e com uma longa duração.



**Fotograma 08 – Mary.**

Apesar disso, a interpretação de Katharine Hepburn, como Mary, rendeu-lhe a indicação de melhor atriz ao Oscar e melhor atriz no Festival de Cannes, onde o Diretor Sidney Lumet ganhou a “Palma de Ouro”. Isso demonstra que o filme, mesmo não seguindo parâmetros mercadológicos, conquistou a crítica internacional e consagrou-se como obra-prima do cinema.

A utilização de fotogramas do filme, nesta análise, estabelecerá uma analogia direta com o texto dramático de O’Neill, devido à tentativa de fidelidade ao texto. E ainda, servirá de ponte de comparação entre as duas obras homônimas, sem que, no entanto, seja uma análise acurada sobre os fotogramas.



**Fotograma 09 – O pai e os filhos.**

A crise mostrada no texto teatral de O'Neill, como também no fílmico, salienta o passar das horas, quando se conhecem os segredos da família: Mary, viciada em morfina, a tuberculose de Edmund, o alcoolismo de Jamie e a avareza de James.

Em *Gata em teto de Zinco Quente* há um único cenário; a trama estende-se por um único dia e uma família em crise, que volta os olhos ao passado para tentar entender sua situação atual. A mesma situação ocorre com os Tyrone, que tiram as máscaras ao passar das horas e entregam-se fatalmente ao destino trágico do ser humano.

Nos estudos de Pessoa, a relação trágica é atemporal nos conflitos familiares. Assim,

*Longa Jornada Noite Adentro* é uma tragédia porque os seus personagens são em parte responsáveis por sua própria destruição, embora também sejam vítimas de algo que não conseguem controlar e que se pode chamar de destino. Não se trata de uma peça de enredo mas de ação psicológica, pois o que realmente aconteceu aos Tyrone está no passado; esse passado é revisitado, trazido à cena nos sucessivos embates entre os personagens, justificando a ação presente (PESSOA, 1980, p. 24).

Tanto na peça de Williams quanto em *Longa Jornada Noite Adentro*, o retorno às memórias traz à tona os remorsos, frustrações e momentos felizes e efêmeros que cada família vivenciou: os Pollitt no Delta do Mississippi ou os Tyrone na casa de veraneio na Nova Inglaterra.

Os cenários ambientam esse retorno; para os Pollitt é um momento único, o aniversário de sessenta e cinco anos do patriarca, que encara a perspectiva da morte e, assim, recorda alguns momentos da sua vida.

Para os Tyrone, as férias de verão são passadas na única casa que se aproxima de lar para essa família, uma vez que eles viveram quase sempre em hotéis baratos devido à profissão de ator e à avareza do pai. Esse universo familiar é o que representa o drama psicológico de cada personagem. A falta da referência de um lar determina o conflito individual e coletivo de seus membros. Conforme Betti (2004),

A abordagem dramaturgica da família por O'Neill passa, assim, a ser considerada indicativa de uma dramaturgia de cunho intrinsecamente psicológico e individual, idéia que se baseia na noção de um determinismo considerado inerente ao mundo familiar, supostamente capaz de definir a sorte futura de seus filhos (BETTI, 2004, p. 13).

Nesses dois ambientes, um ar rarefeito de hipocrisia e mentira provocou entre os personagens a manifestação das verdades encobertas pelos anos e não se declinou a fuga

imediate desse turbilhão de emoções, as quais se confrontaram. No entanto, não é possível no decorrer da trama dizer em absoluto que esse confronto seria permanente.

Em relação aos filhos, ambas as famílias, Pollitt e Tyrone, têm dois filhos – o mais novo, o amado, e o mais velho, o rejeitado. Esse aspecto encontra eco no texto bíblico em que são recorrentes os conflitos entre irmãos, suscitados pela diferença de tratamento dos pais ou mesmo inveja entre eles. Sobre esse último ponto, lembre-se o primeiro homicídio relatado na Bíblia, em que Caim, o primogênito, matou Abel, por inveja ao amor de Deus Pai que aceitou o sacrifício feito pelo irmão como oferenda.

Outro exemplo é o caso de Esaú e Jacó, em que o irmão mais novo, Jacó, foi abençoado pelo pai graças à conspiração elaborada pela mãe. Ou ainda, a história de José, que por ser preferido pelo pai, juntamente com Benjamin, foi vendido como escravo pelos irmãos e noticiado como morto para o pai.

Esses exemplos fazem parte do imaginário do mundo ocidental cristão. E, desse modo, participam da criação das manifestações culturais, na literatura, no cinema, na pintura e demais artes, como pode ser observado nas peças analisadas.

Na família Pollitt, Gooper, o irmão mais velho, advogado e pai de cinco filhos, vê, na doença do pai, a possibilidade de comandar o seu legado. No entanto, a preferência da mãe e do pai é que Brick, o filho mais novo, alcoólatra, desempregado e em crise no casamento, tome as rédeas da fazenda. Essa preferência fica clara na fala de Big Mama:

MAMÃ POLLITT – Brick é o menino do Papá, mas bebe demais e isso preocupanos muito, a mim e ao Papá. Margaret, tens de ajudar, a mim e ao Papá, a fazer o Brick mudar de vida. Porque o Papá vai ter um grande desgosto se o Brick não ultrapassar isto e não tomar conta das coisas.

MAE – Tomar conta de que coisas, Mamã?

MAMÃ POLLITT – Da plantação.

[...]

GOOPER – Mamã, está em choque...

MAE – Sim, estamos todos em choque, mas...

GOOPER – Sejam realistas –

MAE – O Papá nunca, nunca, faria a tolice de –

GOOPER – ... deixar esta plantação nas mãos dum irresponsável!

(WILLIAMS, 2009a, p. 95).

Gooper temeroso com a preferência pelo seu irmão e, antes mesmo de ter certeza da doença fatal do pai, organizou documentos para que a mãe assinasse no momento em que ela soubesse da real situação do seu marido e ficasse fragilizada. Os documentos atestariam Gooper como o responsável pelos bens da família, ficando reservado a Brick apenas uma mesada.



**Fotograma 10 – Brick e Gooper, ao fundo Big Daddy.**

Ao contrário do irmão, Brick não está interessado nos bens do pai. Ele vive uma crise pessoal, refugiando-se no alcoolismo e sem conseguir manifestar interesse por nada. Maggie o previne contra a cobiça do irmão, pois não deseja tornar a ser pobre como fora antes do casamento. Além disso, alerta o marido sobre a situação financeira, pois sem dinheiro nem o vício poderia ser sustentado. Destarte, Brick mostra-se indiferente à fala da esposa e também ao irmão e à cunhada que tentam fazer com que a mãe assine os documentos referentes à posse da fazenda.

Gooper fica revoltado com a recusa da mãe em ler os documentos e afirma:

*Estou-me nas tintas se o Papá gosta de mim ou não gosta, se gostou ou nunca gostou, se gostará ou nunca irá gostar! Estou só a apelar ao sentido de decência e de justiça. Vou dizer uma verdade. Sempre me desagradou a preferência de papá pelo Brick desde que ele nasceu e a maneira como tenho sido tratado, como se eu servisse apenas para me cuspir, às vezes, nem sequer pra isso (WILLIAMS, 2009a, p. 97).*

O sentimento de exclusão que Gooper sente em relação ao amor paterno fica claro na fala dele e como o seu intento não deu certo, ele recolhe esses sentimentos e ordena que sua ardilosa esposa mantenha-se calada.

E como se selasse a paz momentânea entre os irmãos, Gooper pede um drink para Brick que concorda. Os dois bebem, Gooper ainda dirige palavras raivosas à Maggie e depois sai de cena.



**Fotograma 11 – Jamie discute com Edmund.**

De semelhante maneira, na peça de O’Neil, Edmund Tyrone é o filho caçula e predileto por seus pais. Ele tenta apaziguar as crises familiares, principalmente entre o pai e seu irmão, Jamie. Com personalidade serena de escritor e leitor voraz, Edmund possui uma clareza de posicionamento, mesmo em face de sua doença, a tuberculose, que na época não possuía cura, apenas tratamento.

A sua fragilidade faz com que os pais tornem-se ainda mais atenciosos para com ele e, sem paciência para a audácia de Jamie, que não utiliza meias palavras, o que, ao contrário de Edmund, o torna um grande desafeto para a família.

Diferentemente dos irmãos Brick e Gooper, o relacionamento entre os dois irmãos Tyrone baseia-se em um profundo amor recíproco, mesmo que algumas ações demonstrem o contrário, como os momentos de grande violência verbal. A comprovação desse fato ocorre à noite, depois da certeza da doença de Edmund e do retorno da mãe ao vício da morfina, Jamie embebada-se e ao voltar para casa, encontra o irmão:

EDMUND – Cale-se. Não quero saber.

JAMIE – Vamos, Edmund. Você tem que ouvir. Agi de má fé, com intenção de fazer de você um vagabundo. Ou, pelo menos, uma parte de mim mesmo agiu assim. Uma grande parte que há tanto tempo já morreu em mim! Aquela que odeia a vida! [...] Não queria ver você triunfar e eu perder no confronto. Queria que você fracassasse. Tinha sempre ciúmes de você: o “filhinho” da mamãe... predileto do papai! E foi o seu nascimento que empurrou mamãe para a morfina. Sei que a culpa não foi sua, homem! Com tudo isso, maldito seja!! Não posso deixar de te odiar!...

EDMUND – Jamie! Pare com isso! Você está louco!...

JAMIE – Não me leve a mal. Eu lhe quero mais bem do que o odeio. E o fato de confessar-lhe tudo isto agora é a prova. Corro o risco de que passe a me detestar – e, afinal, você é tudo que me resta. Não pensava, porém, ir tão

longe, dizer-lhe toda a verdade até o fim. Não sei o que me levou a fazê-lo. Quis que compreendesse o meu desejo de vê-lo triunfar mais do que ninguém. Mais vale, porém, que esteja alerta, porque, ao mesmo tempo, farei todo o possível para o seu fracasso! Não posso evitá-lo. Odeio-me a mim próprio. Tenho que me vingar. Vingá-lo dos demais... e, sobretudo, de você... [...] O que há morto em mim espera que se cure nunca. Talvez até se alegre que mamãe tenha retomado a morfina!... Requer companhia... Não ser o único cadáver dentro desta casa.

[...]

EDMUND – Cale a boca, por piedade! Que eu seja amaldiçoado se continuar a ouvi-lo!

JAMIE – Mas se esqueça de mim. Lembre-se de que o avisei... para o seu próprio bem. Acredita-me: não há maior amor do que este: o daquele que salva o seu irmão de si mesmo!. É tudo. Agora me sinto melhor. Confessei-me. Sei que absolverá, não? Procure compreender, Ed. É um rapaz e tanto! É natural que o seja! Afinal, fui eu que o formei! Vá, pois e trate de curar-se. Não se deixe morrer comigo. É tudo o que lhe peço, pois é tudo o que me resta. Que Deus o guarde. Amém. (O'NEILL, 1980, p. 186-188)

O conflito de emoções de Jamie por Edmund fica marcado nas suas falas ébrias, o que conceitua o ápice do paradoxo dos relacionamentos entre irmãos, amor e ódio, orgulho e inveja, tolerância e incompreensão, faces da mesma moeda que fazem parte da convivência entre eles.

Diferente da relação de Brick e Gooper, em que a indiferença e a inveja são os sentimentos da roldana que os move, as adversidades de Jamie e Edmund os aproximam, por causa da simplicidade da verdade, embora a honestidade de Jamie seja cruel. No entanto, este ama profundamente o irmão, a despeito dos sentimentos vis que sente.

Assim, a partir dos textos teatrais de Williams e de O'Neill, percebe-se a riqueza de composição dos personagens. Pois estes representam, em sua individualidade, os problemas universais e atemporais, os quais não se esgotam, ao contrário, funcionam como uma pedra fundamental na criação artística.

Desse modo, o teatro utiliza-se dessa pedra fundamental em diálogo com a representação. Como qualifica Touchard (1970), na sua obra *O teatro e a angústia dos homens*:

O teatro é antes de tudo um diálogo, isto é, oposição de duas convicções. A ação nasce dessa oposição. Desde que esta se resolva, a peça está terminada. O interesse do teatro não é, pois a conclusão; a conclusão deixa de fazer parte da peça; trata-se ao contrário, deste movimento de afirmação e negação que é o próprio movimento de afirmação e negação que é o próprio da vida, e que só a morte faz parar dentro de nós (TOUCHARD, 1970, p.143).

O teatro é semelhante à vida, cheia de contradições e movimentos de ida e retorno, a sua única conclusão é a morte, no entanto o texto teatral não se aprofunda nessa finalização.

A oposição mantém o teatro vivo, como Williams e O'Neill o fizeram nas suas peças, não a conclusão fechada. É como se os personagens, mesmo tendo enfrentado alguns “monstros” do passado, tenham ainda muito a descobrir e a enfrentar. Até porque, sempre há o dia seguinte, que permanecerá na inquietação do leitor, como se lançadas pela mão do semeador, as sementes da imaginação. O que pode ser percebido ao final da filmagem da peça de O'Neill, em que a família está em torno da mesa como se esperasse pelo dia seguinte para uma revigoração que a noite não trouxe. Nesse momento, a câmera distancia-se aos poucos do quadro até a família tornar-se um ponto na escuridão, sem que se saiba o que virá.

Touchard (1970, p. 144) continua refletindo sobre o poder imaginativo do teatro, “o que nos interessa, antes de tudo, é nos reconhecer, e nos ver pintados, imitados, compreendidos, amados por um outro que não seja nós mesmos, e de nos encontrarmos cercados e reconhecidos por outros que não sejam nós mesmos”. Os sentimentos que Touchard descreve são o que mantém o teatro desde os primórdios até a contemporaneidade como uma arte cheia de movimento, de vivacidade, que seduz o espectador e o mantém cativo em seus braços.

Ao pensar o teatro, tendo em vista as afirmações de Touchard, pode-se questionar o que difere as peças elencadas para análise deste estudo de outras, o que as torna dignas de serem consideradas obras de arte na dramaturgia. A essa indagação temos uma resposta do próprio Touchard: “Poderíamos dizer que o critério da obra de arte é ser uma permanente possibilidade de alegria no apaziguamento ou na revolta, isto é de catarse. O que caracteriza a obra de arte é esta permanência” (TOUCHARD, 1970, p. 145).

A catarse originada pelas obras é que indica a sua permanência. Obras atemporais como os grandes clássicos do teatro da Grécia Antiga ou as tragédias e comédias de Shakespeare. Obras que permanecem e nas quais o homem reconhece-se.



**Fotograma 12 – Ao final em redor da mesa.**

É nesse sentido que as peças *Gata em teto de Zinco Quente* e *Longa Jornada Noite Adentro* permanecerão, pois o momento revelador que elas proporcionam não tem apenas duração de uma época: elas representam conflitos dos primórdios da humanidade ocidental, os quais possivelmente só extinguir-se-ão com o fim da instituição família.

## 2. CORES CÁLIDAS, UMA APRECIÇÃO DA OBRA FÍLMICA.

Alguns aspectos emanam nas representações imagéticas na obra fílmica *Gata em Teto de Zinco Quente*, como os conflitos fidelidade *versus* traição, maternidade *versus* ausência de filhos, desejo *versus* rejeição, capital *versus* divisão de herança e vida *versus* morte.

Dentre essas temáticas de problematização, esta parte do estudo voltar-se-á para divergências entre algumas personagens da tradução fílmica. Nesta concepção, Maggie utiliza-se da sensualidade para reconquistar o marido alcoólatra. Mae, modelo de mãe procriadora, alia-se ao marido para ficar com a herança do sogro. E Big Mama, a sogra iludida de Maggie e Mae, casada com o chefe da família que a ignora, é passiva.

O conflito entre as duas cunhadas é pontuado pela maternidade de Mae, além de grávida, tem cinco filhos e utiliza-se desse pretexto para humilhar Maggie, que ainda não gerou nenhum filho. O confronto entre a protagonista Maggie e Mae demonstra as limitações do papel da mulher na sociedade, pois naquele período histórico, o pós-Segunda Guerra Mundial, a geração da prole era o parâmetro para realização feminina no meio social. Um relance desse aspecto pode ser visto no início da obra cinematográfica quando Mae ensaia os filhos para apresentarem uma música para o avô.

A produção cinematográfica realizada por Brooks, nos áureos tempos de Hollywood, teve sua adequação de roteiro mediante o período histórico presenciado. Nos anos 1950, o mundo vivia o pós-guerra, o macarthismo ainda era latente, a perseguição e a censura nos meios artísticos era uma realidade.

É importante ressaltar que Williams era um dramaturgo que reunia em sua peças elementos sobre a sociedade sulista, descrevendo e apontando falhas dessa. Sobre esse ponto, pode-se pensar na sua produção literária que possui obras como *Um bonde chamado desejo*, em que a personagem Blanche, a “encarnação da heroína” tem que se prostituir para sobreviver sem o marido e ao final perde sua sanidade mental.

Segundo Silva (2005),

A produção literária de Tennessee Williams conta trinta e duas (32) peças curtas, sete (7) médias e vinte e quatro (24) longas, assim como várias adaptações para o cinema e TV. Porém, percebe-se que suas tentativas de estabelecer uma produção literária para além dos cânones que o consagraram (*The Glass Menagerie*, *Gata em teto de Zinco Quente* e *Um Bonde Chamado Desejo*) termina por reduzir o conjunto de sua obra a aspectos relacionados à descrição de uma cultura sulista e à psicologia das personagens de suas peças, quando analisadas por críticos e teóricos no campo

dos estudos literários e biográficos, principalmente, se consideramos a época em que esses escritos foram produzidos (durante as décadas de 1940, 1950 e 1960, fase mais produtiva do autor) (SILVA, 2005, p. 02).

Apesar da caracterização psicológica limitadora sobre as obras de Williams, abordada por Silva (2005), o dramaturgo, por meio de suas peças traduzidas para o cinema, apresentou o elemento feminino no cerne de sua obra. Personagens como Blanchet e Maggie formam a representação feminina na década de 50, tanto no cinema, como no teatro americano.

A tradução fílmica *Gata em Teto de Zinco Quente* cunha a concepção imagética de três personagens femininas, Maggie, Mae e Big Mama. Desde o início da película fica evidente o clima de tensão entre as cunhadas Maggie e Mae.

Maggie, o estereótipo de mulher sensual, depois de descer do Cadillac azul, defronta-se com a sobrinha Trixie que brinca com o sorvete; ao adverti-la para não brincar, ao lado do pai que não presta atenção à filha, Trixie joga sorvete nas pernas de Maggie. E esta como vingança, joga o sorvete no rosto da sobrinha. Mae vem ao socorro da filha, reclamando ao marido Gooper uma atitude perante a atitude da cunhada, mas ele nada faz, continuando a ler o jornal.



**Fotograma 13 – Mae, Trixie e Maggie.**

Mae, grávida do sexto filho, pensa que quanto mais filhos tiver, maior será a herança a receber de seu sogro, Big Daddy. O seu lado maternal modela-se apenas no interesse de agradar aos sogros, interesse demonstrado pelas apresentações musicais ensaiadas pelos filhos. Mae preocupa-se com as vacinas dadas aos filhos, porém utiliza-os em interesse

próprio e do marido, como bens de posse. E ainda, utiliza-os como arma contra Maggie, que não tem filhos com o seu marido Brick.

Friedan (1971) foi uma das pioneiras no estudo da identidade da mulher na sociedade americana com o seu livro *Mística feminina*. A respeito do período em que foi escrito e filmado, *Gata em teto de Zinco Quente*, Friedan (1971) afirma que:

Nos quinze anos que se seguiram à Segunda Guerra Mundial, esta mística de realização feminina tornou-se o centro querido e intocável da cultura americana contemporânea. Milhões de mulheres moldavam sua vida à imagem daquelas bonitas fotos de esposa suburbana beijando o marido diante do janelão da casa, descarregando um carro cheio de crianças no pátio da escola e sorrindo ao passar o novo espalhador de cera no chão de uma cozinha impecável. Faziam pão em casa, costuravam a roupa da família inteira e mantinham a máquina de lavar e secar em constante funcionamento. Mudavam os lençóis duas vezes por semana, em lugar de uma só, faziam cursos de tapeçaria e lamentavam suas pobres mães frustradas, que haviam sonhado seguir uma carreira. Seu sonho único era ser esposa e mãe perfeita. Sua mais alta ambição, ter cinco filhos e uma bonita casa. Sua única luta, conquistar e prender o marido. Não pensavam nos problemas do mundo para além das paredes do lar e, felizes em seu papel de mulher, desejavam que os homens tomassem as decisões mais importantes, e escreviam, orgulhosas, na ficha do recenseamento: “Ocupação: dona de casa” (FRIEDAN, 1971, p. 20).

Nesse aspecto, entender a identidade e os anseios femininos daquele momento é importante para compreender a construção das imagens dos personagens Maggie, Mae e Big Mama. A relação de verossimilhança entre os personagens femininos do filme e a descrição de Friedan (1971) das mulheres do período pós-guerra, corrobora para Maggie, Mae e Big Mama sejam arquétipos que qualificam a representação iconográfica naquele período histórico.

A personagem Mae encaixa-se no modelo de Friedan (1971) sobre a dona de casa americana “[...] libertada pela ciência dos perigos do parto, das doenças de suas avós e das tarefas domésticas, era sadia, bonita, educada e dedicava-se exclusivamente ao marido, aos filhos e ao lar, encontrando assim sua verdadeira realização feminina”. (FRIEDAN, 1971, p.19) Mae segue o padrão dessa mulher sadia, com dedicação exclusiva aos seus filhos e ao marido, sendo que isso a tornava importante para a família.

A identidade da mulher que perseguia a realização no casamento fica claro no estudo de Friedan (1971) que inclui informações e temas abordados nas colunas das revistas femininas da época, que refletem o tipo de leitura das mulheres:

De 1950 a 60, o interesse masculino pelos detalhes de relações amorosas empalideceu diante da avidez das mulheres, tanto as descritas nos meios de comunicação, como a do próprio público. Já em 1950, os detalhes salgados do ato

sexual encontrados nas revistas masculinas surgiam em menor número que entre os best-sellers, vendidos principalmente às mulheres. No mesmo período, as revistas femininas exibiam uma crescente preocupação com o sexo, sob um disfarce meio doentio. Colunas como “Faça um Sucesso do Seu Casamento”, “Podemos Salvar este Casamento?” e “Diga-me, Doutor” descreviam os mais íntimos detalhes sexuais sob o disfarce moralista de “problemas”, e as mulheres os liam com a mesma disposição com que se atiravam aos exemplos de seus textos de psicologia. O cinema e o teatro traziam uma crescente preocupação com doenças, perversões e cada novo filme ou peça era um pouco mais sensacional do que o anterior, numa tentativa de escandalizar ou excitar (FRIEDAN, 1971, p. 224).

Desse modo, pode-se perceber que coexistiam, ao mesmo tempo, a dona de casa, como Mae, e a dona de casa que se rendia à leituras em que o sexo era o ponto principal, deixando de lado o papel da dona de casa padrão, como verifica-se com a personagem Maggie.



**Fotograma 14 – Maggie, a gata.**

Segundo Friedan (1971), o cinema e o teatro discutem de várias formas o tema sexo, e é neste turbilhão que surge a personagem “a gata”, Maggie, a esposa voluptuosa que se frustra pelo fato de o marido Brick não fazer mais sexo com ela, devido a uma desconfiança de que esta lhe traiu com o seu melhor amigo, Skipper, que se mata, deixando a dúvida se Maggie traiu ou não. Assim, Brick ignora-a e torna-se um alcoólatra.

Sobre a personagem Maggie, Falk (1968), no capítulo *Padrões Sulistas*, em seu livro *Tennessee Williams*, descreve-a como “uma matrona sem inibições, que parece simbolizar a convicção de que o amor é a maior realização de uma existência. [...] em que o sexo é a única expressão válida da vida, entendendo perfeitamente que a paixão opõe-se à

morte” (FALK, 1968, p. 93). Sob essa perspectiva, na obra fílmica, apesar de Maggie exalar sexualidade, é o amor de esposa pelo marido que a faz humilhar-se para obter atenção.

Beauvoir (1970) refere-se ao corpo da mulher como objeto, como um capital, pelo qual a mulher angariará benefícios no casamento. Sendo assim,

O corpo da mulher é um objeto que se compra; para ela, representa um capital que ela se acha autorizada a explorar. Por vezes ela traz um dote ao esposo, amiúde compromete-se a fornecer certo trabalho doméstico: cuidará da casa, educará os filhos. Em todo caso tem o direito de ser sustentada e a própria moral tradicional a exorta a isso. É natural que seja tentada por essa facilidade tanto mais quanto os ofícios femininos são muitas vezes ingratos e mal remunerados; o casamento é uma carreira mais vantajosa do que muitas outras (BEAUVOIR, 1970, p. 170).

Para Maggie, o seu maior trunfo é a sua beleza e voluptuosidade e ela utiliza o seu corpo como uma ferramenta para obter o que ela mais almeja: o interesse sexual do seu marido. Ela fora muito pobre antes do casamento e sabe que o casamento, mesmo nessas condições, sem sexo, é algo lucrativo e, por isso, nem cogita a ideia do divórcio.

Tanto na peça teatral como na tradução fílmica, as escolhas do figurino, do cenário, qualificam a personificação de Maggie como “a gata no cio sobre o telhado”, imagem construída pelo título homônimo e por pistas no texto e na película.

Um dos grandes embates entre Big Mama e Maggie é o fato de Brick beber e Maggie não engravidar. Em uma discussão entre as duas, Big Mama acusa Maggie de não estar fazendo o seu filho feliz. Maggie devolve a acusação e levanta um questionamento: a sogra deveria se perguntar se o filho faz a nora feliz. Big Mama ignora a pergunta e aponta para cama, acrescentando que a infelicidade do casal está relacionada à existência de um problema a ser resolvido na cama. Em outras palavras, o problema entre os dois só se resolverá com o sexo, o que fica implícito na fala de Big Mama.



**Fotograma 15 – Big Mama e Maggie, entre elas a cama.**

A narrativa fílmica transcorre com Maggie tentando reconquistar seu marido como uma felina no cio, Brick esquivando-se, Big Dad sonhando com um novo recomeço, após ser informado que não tinha câncer, Mae e Gooper tramando ficar com a herança e Big Mama tentando sempre agradar ao marido.

A construção imagética da obra cinematográfica é delineada pela sensualidade de Maggie, pela indiferença de Brick, pela artilosidade de Gooper e Mae, pela rudeza de Big Dad e pela singeleza de Big Mama.

Beauvoir (1967), em seus estudos sobre o feminino, descreve a natureza da mãe como sendo “pela maternidade que a mulher realiza integralmente seu destino fisiológico; é a maternidade sua vocação ‘natural’, porquanto todo o seu organismo acha-se voltado para a perpetuação da espécie” (BEAUVOIR, 1967, p. 248). Big Mama enquadra-se dentro desse padrão; a mulher que gerou herdeiros para o marido, para a sociedade. O seu papel de mulher restringe-se a essa condição, mãe para os seus filhos e esposa do seu marido.

Na película, Big Mama é ridicularizada pelo marido, que sempre tenta agradá-lo, seus filhos são indiferentes ao tratamento do pai para com a mãe. Mas a sua voz não é calada, ao final do filme, ela enfrenta o filho Gooper e Mae na tentativa desses requererem uma herança maior. No entanto, não há confronto com seu marido, que em nenhum momento desculpa-se por sua rudeza, parecendo esse comportamento naturalizado entre o casal.

Conforme Beauvoir (1967), “no regime patriarcal, o homem tornou-se o senhor da mulher e as mesmas qualidades que atemorizam nos animais ou nos elementos indomados tornam-se qualidades preciosas para o proprietário que as soube domesticar” (BEAUVOIR,

1967, p.196). Big Daddy, o patriarca da família, dono de uma fazenda de 28 mil acres, toma a esposa como um objeto, tanto que em seus novos planos para a vida, ele pensa ter, enquanto ocultavam-lhe o câncer, direito à mulheres mais jovens, pois diz odiar a esposa.

Mas ao final, quando Big Daddy descobre que tem um câncer maligno em fase terminal, ele se volta à esposa em um instante de doçura e a convida para irem para o quarto. Nessa situação, ela o segue sem hesitação, após todas as humilhações que sofreu no decorrer da narrativa fílmica.

Na película, confirma-se o homem como senhor e proprietário da mulher e ela, domesticada ao seu serviço. Isso é ratificado no Fotograma 16: Big Daddy, indiferente aos apelos de carinho da sua esposa, mantém um olhar de desdém em seu rosto.



**Fotograma 16 – Big Daddy e Big Mama.**

A indiferença do marido aos apelos da esposa é reiterada na cena entre Brick e Maggie. No primeiro momento, ela tenta seduzi-lo, mas Brick não cede. Na sequência, ela o provoca em vão, tentando atingir seu lado mais emotivo e carinhoso, mas sem sucesso.

Na constituição das imagens dos Fotogramas 16 e 17, fica evidenciado o papel feminino com algo subjacente, os dois homens aparecem de frente, os seus olhares são insensíveis à demonstração de afabilidade das esposas. Na mão, Big Daddy segura um charuto; Brick, um copo com bebida alcoólica, objetos que representariam a masculinidade.



**Fotograma 17 – Maggie e Brick.**

Por mais que a criação imagética dos três personagens femininos do filme represente a mulher moderna ainda presa a um sistema social patriarcal, esses são apenas vislumbres do ser feminino na tradução fílmica. Portanto,

É exato que a mulher é outra e essa alteridade é concretamente sentida no desejo, no amplexo, no amor; mas a relação real é de reciprocidade; como tal, ela engendra dramas autênticos: através do erotismo, do amor, da amizade e suas alternativas de decepção, ódio, rivalidade [...]” (BEAUVOIR, 1970, p. 299).

*Gata em teto de Zinco Quente* torna-se um modelo para estudo das imagens de arquétipos da mulher dominada por uma sociedade patriarcal moderna, vigente na década de 1950 na dramaturgia e no cinema americano, discorrendo sobre temas como maternidade, matrimônio e sexo. Mae, juntamente ao Gooper, são flagrados em atitude de cobiça e, assim, humilhados pela sua ganância. Big Mama espelha o papel de mãe e esposa, ao reduzir-se às demandas do marido.

Ao final da obra cinematográfica, Maggie consegue reconquistar o marido, com a promessa de ainda ter um filho, informando que estava no período fértil, concretizando o último sonho possível do patriarca da família. A cena final termina com Maggie e Brick beijando-se ao lado da cama, reiterando que “o amor pode vencer”.

As representações imagísticas femininas na tradução cinematográfica articulam-se com o sistema social da época e assim reproduzem com verossimilitude arquétipos iconográficos da mulher moderna. Sobre isso, é importante observar que cada estudo sobre as

imagens fílmicas colaboram para entender sobre a criação literária e imagética da mulher e seu papel perante a sociedade, o que inclui o ambiente familiar.

## 2.1 UMA AQUARELA ICONOGRÁFICA EM *GATA EM TETO DE ZINCO QUENTE*

Ao olhar uma imagem, o espectador retrocede às suas lembranças, às suas memórias, criando uma interpretação carregada de sentidos. Esses sentidos asseguram a significação da representação. Ao contemplar uma mãe, desempenhando seu papel de educadora, a memória é ativada, e o espectador impregna a imagem com as suas memórias, que podem ser naturais ou artificiais<sup>6</sup>.

A memória natural é adquirida de modo automático, como lembranças vividas na infância. A memória artificial pode ser adquirida por meio de aprendizagem e técnicas da arte da mnemônica. Nesse contexto, pode-se, por exemplo, treinar a memória a reconhecer pinturas de certo pintor.

Quando se olha para as pinturas de Botticelli (1445-1510), como o *Nascimento de Vênus*, a face angelical é um aspecto inconfundível em suas pinturas. Contudo, se o leitor das suas pinturas deparar-se com uma obra de outro pintor italiano renascentista, como *As três graças*, de Rafael (1483-1520), poderá ficar em dúvida sobre a autoria. Ativando a memória artificial, o espectador acionará o seu conhecimento sobre a pintura para dissipar a dúvida.

Ao conceber a temática geral dos dois pintores, percebe-se que Botticelli retratava, com maior frequência, os mitos grego-romanos e Rafael, por outro lado, pintava os mitos cristãos. No entanto, a pintura de Rafael, *As três graças*, representa as filhas de Zeus, deus da mitologia grega e, deste modo, cria-se um conflito: como distinguir a obra de Botticelli e de Rafael? Essa questão pode ser respondida por meio da observação dos pequenos detalhes de autoria – um dos aspectos que um apreciador dessa arte visual poderá usar para fazer uma diferenciação entre os dois pintores renascentistas é a observação dos pés das figuras retratadas. Dessa maneira, apesar de Botticelli retratar Vênus com uma linda face, os pés dela têm aspecto grosseiro, o que não ocorre nas pinturas de Rafael em que a beleza da face faz par com o restante do corpo.

Assim, quando ativada, a memória artificial fará com que o espectador realize leituras da imagem, além do que ela representa ao primeiro olhar. Porém, atribuirá significados a partir da sua memória, que poderá ser artificial ou natural.

---

<sup>6</sup> Frances A. Yates aborda esses conceitos em *Arte da Memória* (2007).

Dessa maneira, para qualquer estudo que envolva a iconografia, deve-se atentar para a importância da memória na interpretação das imagens, pois é a memória que dará o significado ao espectador.

Essa mesma reflexão pode ser feita em relação ao objeto desta pesquisa: ao olhar *Gata em Teto de Zinco Quente*, o espectador acionará suas memórias e carregará as cenas teatrais e fílmicas com sua bagagem de lembranças que marcará a interpretação das imagens.

Para alçar vôo imagético entre a peça, o filme, principalmente entre as personagens, a pintura serve de amálgama de análise iconográfica, por se tratar de uma forma de arte que se mantém, que não se esgota como representação da cultura.



*As três graças* de Rafael (detalhe)



*O nascimento de Vênus* de Botticelli (detalhe)

Nesse sentido, é imperativo lembrar que a representação é evocada neste estudo. A esse respeito, a reflexão de Ginzburg (2007) que está contida no ensaio *Representação: a palavra, a ideia, a coisa*, é bem válida já que discute a representação da antiguidade à atualidade. O autor trata da ambiguidade do termo:

Por um lado, a ‘representação’ faz as vezes da realidade representada e, portanto, evoca a ausência: por outro lado, torna visível a realidade representada e, portanto, sugere presença. Mas a contraposição poderia ser facilmente invertida: no primeiro caso, a representação é presente, ainda que como sucedâneo; no segundo, ela acaba remetendo, por contraste, à realidade ausente que pretende representar (GINZBURG, 2007, p. 85).

O referido autor continua declarando que não entrará num jogo de espelhos, em que cada conceito de um modo ou de outro reflete particularidades, por isso Ginzburg afirma que partirá do termo Representações, que reflete a pluralidade do conceito.

Considerando o princípio das Representações de Ginzburg (2007), far-se-ão, aqui analogias entre o *corpus* da pesquisa e representações artísticas, nesse caso, a pintura.

*The 7 Ages of Woman* é a pintura escolhida para fazer uma analogia iconográfica com *Gata em Teto de Zinco Quente*. A escolha é motivada pelo fato de que a pintura suscita questionamentos estéticos e temporais, que invocam um olhar apreciativo ao quadro, em afinidade com algumas imagens das personagens Maggie, Mae e Big Mama.

O título da pintura pode ser traduzido como *As sete épocas da mulher*, de Hans Baldung Grien, (1484-1545) pintor alemão renascentista, que retrata as sete idades, ou fases, da mulher no decorrer da vida. O quadro de Baldung faz parte do acervo do Museu Bildenden Künste, Leipzig, na Alemanha.

Baldung foi conhecido porque sua obra variava entre temas religiosos e grotescos. Hoje, os grotescos são uma representação sombria dos séculos XV e XVI, em que a morte e bruxas são imagens presentes em suas pinturas.

Na obra escolhida há a representação de sete mulheres; o número sete é considerado, por várias religiões e doutrinas, como o número perfeito, a exemplo da Cabala, sua aparição é recorrente no mundo das artes.

Biblicamente, o número sete também é considerado um número simbólico; no momento da criação, que ocupou seis dias, Deus criou a forma da terra e, no sétimo dia, descansou e consagrou a si esse dia. No Livro do Apocalipse, o número sete está presente, são evocados os Sete Selos, e cada qual abrirá o caminho para a destruição da terra.

Sob essa perspectiva, o número sete tem dois significados: o da criação e da destruição, da vida e da morte. Esse é um dos embates que as narrativas fílmica e teatral enfrentam, ao se deparar com a morte eminente; a única forma de vencê-la é pela concepção da vida – a morte pronunciada de Big Daddy é enterrada pela esperança na vida de um herdeiro de Brick.

A obra de Baldung retrata as sete idades da mulher, utilizando-se da representação de sete figuras femininas dispostas horizontalmente, em uma linha ascendente que é iniciada com a primeira idade, a infância até a velhice – parcialmente oculta pelas demais figuras.



*The 7 Ages of Woman* de Hans Baldung Grien.

A pintura de Baldung retrata a infância, sob a forma de uma criança que olha diretamente para o espectador. Ela utiliza um colar de contas, vermelho, que se assemelha a

um rosário e segura nas mãos um colar de cor clara semelhante ao do pescoço. Além disso, suas vestimentas escuras e sua postura, sentada no chão, aparentam uma calma atitude de contemplação.

Em contraste, as imagens da infância modeladas em *Gata em teto de Zinco Quente* evidenciam outra representação, as crianças são ativas e não pacíficas, ao mesmo tempo em que elas parecem amáveis aos avôs, são desagradáveis para com a tia Maggie. Isso cria um grande desafeto de Maggie em relação às crianças; ela é acusada pela sogra de não gostar de crianças pelo fato de odiar seus sobrinhos. Ainda que a presença imagética das crianças nas narrativas seja pequena, elas são válidas porque direcionam para a noção de infância, corroborando com o ideário da sociedade em que as narrativas foram construídas.

Seguindo a linha temporal traçada pelo artista, a próxima figura, ao lado da criança, retrata uma menina, ainda na puberdade, seminua, que está parcialmente vestida com algo que se assemelha a um lenço de cor clara, o qual cobre a sua genitália. Esse modelo de vestimenta aparece nas outras quatro mulheres ao lado.

Dentre as outras representações femininas, duas das cinco mulheres adultas, também seminuas, utilizam vestes claras cobrindo a genitália. Uma delas aparenta ser mais jovem, a outra parece estar nos seus vinte e poucos anos. Essa segunda mulher, que está bem ao centro da composição, possui uma diferença marcante. Ela usa um lenço para cobrir a cabeça, o que permite deduzir que ela tornou-se esposa. Essa ponderação, feita a partir da leitura da imagem, será considerada neste estudo.

O olhar dessa figura feminina difere da expressão das demais no quadro: o seu olhar é um misto de imponência e provocação. Além dos olhares, as duas figuras parcialmente nuas que se seguem a ela apresentam diferenças: elas têm as vestimentas escuras e os seus corpos e olhares declaram a fatalidade da vida, a decadência do corpo.

Tomando as últimas três representações de mulher pintadas por Baldung e as três mulheres construídas por Tennessee Williams, Maggie, Mae e Big Mama, pode-se fazer uma analogia temporal entre elas.

Maggie, a mais nova e bonita, declara-se na “flor da idade”. Casada há poucos anos e sem filhos, tem um corpo extremamente belo, como o da mulher ao centro da pintura. O olhar imperativo da esposa do quadro e de Maggie mostram mulheres determinadas e confiantes.

A mulher seguinte, usando o lenço escuro, mostra as marcas do tempo em seu rosto e corpo, como a personagem Mae, uma mulher por volta dos trinta e cinco anos, que passou pela fase da maternidade.

Os sinais da velhice ficam mais evidentes na mulher com véu escuro na cabeça. O corpo e os seios mais salientes mostram o passar dos anos, sua aparência evoca a figura da avó em lugar da mãe. Há mais seriedade em sua face, como se carregasse as experiências da vida, mas o seu olhar profundo é desconfiado, como se olhasse ao espectador com expressivo desgosto, pois os anos que passaram, não voltam mais.

Big Mama, a personagem da mãe, da avó, da matriarca nos assuntos do lar, vive momentos de total confiança e outros de insegurança, principalmente ao lado do marido ou do filho Gooper. A sua ternura é acentuada ao lado do seu filho mais novo, Brick.

A afinidade imagética entre a figura idosa do quadro e Big Mama fica clara com os comportamentos díspares dessa última. Ao mesmo tempo em que tem uma postura de dirigente do lar, não se defende dos abusos de Big Daddy.

A exemplo do olhar da mulher de meia-idade da pintura, um olhar desconfiado e também mendicante, mas escondido pela expressão séria do rosto, Big Mama sufoca suas emoções para manter-se firme no papel que lhe é incumbido, de esposa de um homem prepotente. Mãe de dois homens que parecem não se importar com os maus tratos do pai com a mãe e avó.

A frente das mulheres há um pássaro, que conforme a simbologia é um elo entre o céu e a terra. De modo amplo, “os pássaros simbolizam os estados espirituais, os anjos, estados superiores do ser” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2008, p. 687). Dessa forma, o pássaro aparece no quadro como um elemento a mais, o que provoca a ambiguidade entre as mulheres, pois essas representam externamente as várias etapas da mulher. Já a imagem do pássaro evoca o estado espiritual.

As mulheres marcam a ideia de perenidade e o pássaro aproxima a imagem dessa perenidade que se liga ao estado espiritual.

Por último, há uma figura de uma mulher na pintura, que está atrás das mulheres maduras. Ela aparenta ser a mais velha entre todas e está vestida de vermelho e com um lenço claro na cabeça, o seu corpo e seu olhar estão voltados para outro caminho: o da videira, como se seguisse para outra vida, ou para o fim dessa vida.

Na Bíblia, Jesus pronuncia-se como a videira, que seria um símbolo da vida, “Eu Sou a Videira verdadeira [,,] permaneci em mim, e eu permanecerai em vós”. João 15: 1 e 4, Sendo Baldung um pintor renascentista alemão que retratou personagens bíblicas, como Adão e Eva, a videira presente no quadro, é a presença bíblica da esperança na vida em Cristo. Assim, apesar da morte chegar à velhice, deve haver outro caminho, o da videira.

As sete mulheres da pintura de Baldung representam as etapas da vida, desde a infância a velhice, com a possibilidade de outro caminho. Elas são formas de conceber a mulher, como as personagens de Maggie, Mae e Big Mama também são em tempos diferentes, mas com angústias e conflitos que cada personagem/figura pode carregar, ou seja, imagens saturadas de significados idealizadas pela memória natural ou artificial.

Além disso, as construções análogas entre o quadro e as mulheres concebem, por meio da memória artificial e natural do analista, a relação acima exposta, sendo que outro leitor evocaria outras analogias possíveis.

### 2.1.1 Texturas iconográficas e mitológicas

Ao voltar os olhos à personagem Maggie, a gata, a que se refere o título da obra, há um deslocamento para a iconografia da mulher sedutora, que foi construída por entre os séculos, por representações de diversas formas. Dentre essas representações, pode-se considerar Maggie como uma das mais marcantes do século XX.



**Imagem 01 - utilizada na distribuição do filme.**

A imagem 01 foi utilizada para a distribuição mundial do filme e tornou-se uma imagem icônica da beleza da mulher e do cinema na década de 50. A atriz Elizabeth Taylor protagoniza Maggie. Ela aparece deitada na cama, usando uma peça de roupa íntima clara, uma combinação, tendo outros objetos claros contrastando com a parede e o balcão de tons mais escuros. Além disso, a parte de metal dourada demarca um tom clássico para a

configuração da imagem. Do mesmo modo que essa imagem da Maggie registrou uma época, outras figuras registraram a mulher de forma performática.

A representação da mulher sedutora, como Maggie, que com o seu corpo e artimanhas, conquista os seus anseios, alude à deusa do amor, Vênus, para a mitologia romana, ou Afrodite, para mitologia grega, que, por meio dos seus poderes, consegue saciar seus desejos.



**Vênus de Urbino – Tiziano Titian Vecellio.**

Tiziano, pintor renascentista italiano, dentre suas obras em igrejas e para a realeza, pintou a *Vênus de Urbino*, em 1538. A sua composição tem como inspiração o quadro *Vênus adormecida*, 1510, de Giorgione. A pintura de Tiziano também inspirou a Manet a pintar *Olympia* em 1863.

Urbino, região da Itália, marca o local em que o pintor deslocou a deusa do amor. Ela está nua em uma espécie de canapé ou sofá-cama com lençóis brancos, sua postura é relaxada e ela apenas esconde com uma mão o sexo e, na outra mão segura flores avermelhadas. Em uma das extremidades da cama, dorme um cachorro e ao fundo da pintura, aparecem duas empregadas em suas atividades. O quarto é luxuoso, as suas cortinas e as estampas nas paredes demonstram a riqueza da Vênus retratada.

O olhar da deusa de Urbino é enigmático e a pintura revela um ar de sedução inebriante, que absorve o espectador da mesma forma que Maggie em sua cama conquista o espectador com sua postura inerte, em espera. Mas o que se espera no leito? Apenas uma contemplação passiva?

Para a *Vênus de Urbino*, as respostas podem ser limitadoras e escassas; talvez a deusa de Urbino fosse uma duquesa em seu momento de tentativa de eternizar a arte, retratando o auge da sua beleza. Ao contrário de Maggie, as respostas são diretas e distintas, em que ela deitada na cama simula a espera do marido, para que sacie o seu desejo sexual e da maternidade.



**Fotograma 18 – Maggie ao espelho.**

A cada movimento, Maggie revela seus sentimentos para o espectador, ao mirar-se no espelho, ela se aprecia, e nisso se reflete sua condição de mulher, na vaidade de arrumar-se, a cada instante, impecavelmente.

O espelho corresponde, “[...] enquanto superfície que reflete, [...] suporte de um simbolismo extremamente rico dentro da ordem do conhecimento. [...] O espelho é, com efeito, símbolo da sabedoria e do conhecimento” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2008, p. 393-394). Nesse sentido, as cenas de Maggie em frente ao espelho expressam simbolicamente momentos de reflexão. Ela olha para o espelho, nele percebe o reflexo do marido que a fita, e sabiamente entrevê uma brecha na “armadura” de rejeição deste. Ao captar um desejo quase esquecido no olhar do marido, algo que há tempos ela não via, Maggie compreende que ainda tem a chance de reconquistar o marido. Essa mirada no espelho concede-lhe um instante único de compreensão, que Maggie sabiamente utiliza em seguida, ao arrumar sua meia-calça ao lado marido como artimanha de sedução.

No entanto, o desempenho simbólico do espelho é mais abrangente:

O espelho não tem a função única de refletir uma imagem; tornando-se a alma um espelho perfeito, ele participa da imagem e através, dessa participação, passa uma transformação. Existe, portanto, uma configuração entre o sujeito contemplado e o

espelho que contempla. A alma termina por participar da própria beleza à qual ela se abre (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2008, p. 396).

O pintor barroco espanhol Velásquez, em torno de 1650, também apropriou-se do espelho como refletor da vaidade da mulher. Ele retrata a deusa Vênus no seu momento de contemplação, admirando-se em um espelho como uma simples mortal. O seu filho Cupido segura o espelho para ostentação da mãe. Assim, o quadro ganhou o nome de *Vênus ao espelho*.



*Vênus ao Espelho (The Toilet of Venus) – Diego Velásquez.*

Velásquez ousou pintar a deusa nua, em um país católico, durante o período Barroco, no qual a atenção centrava-se mais na mitologia bíblica do que no retorno à mitologia greco-romana, como ocorreu na Renascença.

Essa deusa representada na pintura de Velásquez quebra o padrão retratista da época, colocando a imagem refletida no espelho em outra perspectiva, como o pintor espanhol fez em *As meninas*.

O espelho presente no quadro de Velásquez expande-se além de um simbolismo de conhecimento e sabedoria, conforme Chevalier & Gheerbrant (2008). Ele, ainda, representa a prudência, no sentido de “virtude que faz prever e procura evitar as inconveniências e os perigos; cautela, precaução” ou “calma, ponderação, sensatez, paciência ao tratar de assunto delicado ou difícil” (HOUAISS, 2001, s/p).

Ao mirar-se no espelho, ao procurar-se no espelho, procura-se conhecimento e sabedoria para enfrentar alguma situação com cautela, por isso o espelho é o símbolo da

prudência e sua aparição como tal surge tanto na iconografia clássica como na moderna e contemporânea, como por exemplo, a representação da cena do espelho de Maggie.

A aparição da Prudência como virtude encontra-se na Capela da Anunciação, conhecida por *Capela dos Scrovegni* em Pádua na Itália, sendo Giotto o seu pintor. Um estudo sobre essa Capela está no livro de Milton José de Almeida, *Cinema: arte da memória* (1999), que servirá de apoio para análise da virtude Prudência.

Giotto, que viveu por volta de 1265 ou 1266 a 1337, pintou na *Capela dos Scrovegni*, a Prudência, “uma das quatro virtudes cardiais, da Antiguidade e da Idade Média. As outras: a Fortaleza (ou a coragem, ou Força da Alma) a Temperança e a Justiça” (ALMEIDA, 1999, p. 43).



**Prudência – Giotto.**

Em frente à Prudência está o vício da Estultícia, ou seja, a estupidez. Almeida (1999, p. 49) situa os estudos de Cícero sobre as cinco partes da Retórica, em que divide as virtudes nas mesmas categorias anteriormente citadas. Para Cícero, a Prudência era dividida em memória, inteligência e previdência.

Percebe-se na descrição da pintura:

1. Atrás, na cabeça da mulher, o cabelo tem forma do rosto de um velho: a memória, a faculdade pela qual a mente recorda o que aconteceu, o passado. 2. A mulher, na sua maturidade, sentada na escrivaninha, ou na cátedra: a inteligência, a faculdade pela qual se investiga o que é, o presente. 3. O rosto da mulher olhando o espelho: a previdência, a faculdade pela qual se vê algo que está para acontecer, antes que aconteça (ALMEIDA, 1999, p. 49).

Deste modo, o espelho não é apenas um símbolo inconsciente do artista que o retrata. A sua representação é, além da ideia de vaidade, a Prudência, que acolhe no seu significado uma pluralidade de sentidos, como na imagem de Maggie ao espelho.

Ao olhar para si, ela retorna ao passado, ao contar a história da sua vivência para o marido: a memória. Ela usa também da sedução para chamar a atenção do marido, inteligência; e tenta com ele uma segunda chance, o que acontecerá ao final do drama, a previdência.

Cesare Ripa em sua *Iconologia*, datada de 1593, representa igualmente a Prudência olhando o espelho, do mesmo modo que Giotto. A diferença está na serpente em espiral e um animal que está presente. Ao que Nunes (2009) afirma que,

Alegoria da Prudência de Cesare Ripa representada por uma mulher com capacete dourado, sugerindo a atenção do homem prudente, como que armado por sábias decisões, e cercado por uma guirlanda de folhas, representação do tempo ordenado decorosamente a partir da moderação interior (NUNES, 2009, p. 64).



**Prudência – Cesare Ripa**

À sua maneira cada pintura traz a representação de elementos simbólicos que em cada época é acrescido de significados. O espelho tanto para Maggie quanto para a Vênus de Velásquez, bem como para os ícones da Prudência têm sentidos compartilhados, que vão do espelho representando a vaidade à previdência.

A revisitação à iconografia da deusa Vênus é recorrente, pois ela é uma vertente da representação da sensualidade e do poder erótico da mulher. A sua pujança nas representações criam arcabouços imagéticos da civilização ocidental.

A aparição de Vênus aliada à mulher moderna é também recursivo na contemporaneidade, exemplo disso, são as pinturas de Botero que reatualizam a figuração da deusa, nos seus quadros intitulados *Vênus* pintados na década de 80.

Outro ponto de semelhança entre a deusa Vênus e Maggie é a relação matrimonial de ambas. O casamento de Maggie e Brick tem traços de similitude ao casamento da deusa do amor com Vulcano (Hefesto). Vênus que casou obrigada com Vulcano, traiu-o com o seu próprio irmão Marte (Ares). Na dramaturgia de Williams, Maggie trai o seu marido com o seu melhor amigo Skipper.

Diferente de Vênus, Maggie ama o marido, que a rejeita constantemente pela amizade com Skipper. Assim, ela declara ao marido:

Desta vez vou dizer-te o que tenho a dizer até o fim. Eu e Skipper fizemos amor, se é que lhe podemos chamar amor, porque nos fez sentir ambos um pouco mais próximos de ti. Vês, seu filho da puta, exigias demasiado das pessoas, de mim, dele, de todos os desgraçados filhos da puta que por acaso te adoravam, e ainda eram uns quantos, sim, uns quantos além de mim e do Skipper, exigia demasiado das pessoas que te amavam, seu...seu ser divino!... Sua criatura superior... E por isso fizemos amor, eu e ele, sonhando que era contigo! Os dois! Sim, sim, sim! É a verdade, a verdade!! É assim tão terrível a verdade? (WILLIAMS, 2009a, p. 43-44).

O conceito de Maggie sobre o marido alça-o à posição de criatura divina a quem os seres inferiores, como ela e Skipper, adoraram. Para que possa sentir-se mais próxima dessa divindade, ela comete adultério com o melhor amigo, como se na união carnal, no êxtase, os dois aproximassem-se do divino, Brick.

As palavras saídas pela boca da protagonista da dramaturgia são mais ferinas do que as palavras proferidas pela Maggie fílmica. A situação aponta para uma ambiguidade que será característica durante o decorrer das duas obras.

Maggie continua a desnudar a verdade frente à Brick, que não quer ouvir nada a respeito do relacionamento entre os três. Ela expõe a Brick o que ela havia entre ele e Skipper:

[...] foi uma daquelas coisas belas e ideais de que falam nas lendas gregas, não podia ser outra coisa, sendo tu quem és, e isso é que torna tudo tão triste, tão terrível, porque era um amor que nunca poderia ser concretizado de modo satisfatório ou de que nem se podia falar abertamente. Brick, ouve, tens que acreditar em mim, Brick, eu compreendo, a sério, eu achava que era... nobre. (WILLIAMS, 2009a, p. 44).

A esposa adúltera edulcora as palavras para demonstrar que apesar do sentimento entre os dois homens não ser aceito, nem por eles mesmos, ela via nesse sentimento algo nobre, um amor legítimo como nas lendas gregas.

A traição, tanto nas lendas da deusa Vênus como no casamento de Maggie, ressalta que o adultério é um elemento presente nas narrativas desde a Antiguidade Clássica, o que é marcado na passagem do pintor Paris Bordon (1500-1571), representante do Maneirismo Italiano, que mistura valores estéticos clássicos com o naturalismo.



**Hefesto surpreendendo Afrodite e Ares – Paris Bordon (1500-1571).**

A obra de Bordon tem detalhes ao fundo do naturalismo empreendido pelo Maneirismo Italiano e na ordem estética dos personagens mantêm-se a construção clássica dos corpos.

Nessa mesma pintura, Hefesto, o marido traído, prende o casal com uma rede e leva-os perante os outros deuses do Olímpio para serem julgados. Lá Vênus declara o seu amor a Ares que a rejeita, e ela retorna ao seu marido que a aceita. Porém, o retorno não garante o fim de suas traições.

Diante à luz de um novo dia, Skipper não consegue superar seus sentimentos, não consegue superar o confronto com Maggie. Sendo que ela repete o que pediu ao ex-amante: “Skipper! Para de amar o meu marido ou então diz-lhe que ele tem de te deixar assumir isso perante ele” (WILLIAMS, 2009a, p. 45). O ex-amante torna-se fraco frente à situação, o que com que se transforme em um alcoolista e dependente químico que, ao final, levá-o ao suicídio.

O adultério de Vênus não foi fatal como o de Maggie, apenas foi a traição em que o marido descobriu os dois adúlteros juntos, criando-se uma história que foi recontada várias vezes no mundo artístico.

Outro elemento em comum entre as duas belas é o defeito físico dos maridos. Tanto Vulcano quanto Brick estão marcados pela dificuldade imputada pelas pernas. Em uma das lendas clássicas, Vulcano era coxo das duas pernas, por causa da queda ao nascer, também era considerado um dos deuses mais feios e por piedade foi-lhe dada em casamento a deusa mais linda, Vênus.



*A visita de Vênus a Vulcano – François Boucher (1703-1770)*

Boucher, o pintor barroco com tendências à estética Rococó, retrata a visita de Vênus a Vulcano em que simboliza Vênus seminua, em tons claros, envolta de figuras

angelicais que se associam à deusa do amor, apontando o dedo para o coração de Vulcano, que aparece sentado em trajes vermelhos próximo do martelo e da bigorna, instrumentos do seu trabalho.

O olhar de Vulcano mira a face de Vênus como um menino carente pedindo amor, com um aspecto de total entrega à deusa, sentado abaixo dela. O olhar da deusa, por outro lado, não se dirige a Vulcano, mas sim para um ponto à frente, ao lado desse, e têm ela uma aparência enigmática. A presença ativa demarca o poder feminino sobre o homem; sua ambição é despertar esse amor, o que a deusa faz com primor.

Maggie também tem a ambição da conquista, entretanto, seu marido está passivo às suas investidas. Brick aparece em ambas narrativas, teatral e fílmica, com a perna engessada por uma queda, o que relembra a mitologia do ser coxo, como Vulcano.

No *Dicionário de Símbolos* de Chevalier & Gheerbrant (2008), o coxo representa a perda da integridade física em ganho de um conhecimento superior, como poderia ser o caso de Brick, ao pensar que ele se questiona da mendacidade dos personagens que sabem que o seu pai vai morrer e não contam a esse.

A descrição de Brick feita por Williams (2009a), baliza o personagem:

Fica à porta da casa de banho a secar o cabelo com uma toalha e a segura-se ao toalheiro porque tem um tornozelo partido e engessado. O seu corpo ainda é magro e firme como o de um jovem. A bebida ainda não começou a destruí-lo por fora. Tem aquele ar de indiferença próprio de quem desistiu de lutar, que lhe confere um charme acrescido. Mas, uma vez por outra, quando está alterado, algo faísca através desse ar, como um relâmpago num céu sem nuvens, sugerindo que, a um nível mais profundo, ele está longe da serenidade. Talvez a uma luz mais forte ele revelasse sinais de deliquescência, mas a luz crepuscular, ainda cálida, da varanda trata-o com gentileza (WILLIAMS, 2009a, p. 24-25).

Em uma perfeita linguagem afável, Williams descreve Brick como alguém charmoso à luz crepuscular, sem ambições e ainda não destruído pela bebida. Na imagem do relâmpago, num céu sem nuvens, ele é a faísca que gera a inquietação de não aceitar a mendacidade em relação ao seu pai. Além disso, a situação que vive com a esposa faz com que seja uma fagulha que gerará fogo para acender e manter a brasa dos conflitos nessa família, tão escaldante que manterá, em sentido figurado, Maggie em um teto de zinco quente.

Brick tem conhecimento acerca da saúde do pai e, após alguns rodeios, conta a verdade ao seu genitor. No entanto, Brick ainda esconde outros segredos, a rejeição que ele impõe à Maggie e os seus sentimentos em relação a Skipper. Portanto, o seu coxear pode significar um

Sinal de fraqueza, de irrealização, de desequilíbrio. Nos mitos, lendas e contos, o herói coxo sugere um ciclo que se pode exprimir pelo final de uma viagem e o anúncio de uma nova viagem. [...] Se o pé é um símbolo da alma, um defeito no pé ou no andar revela uma fraqueza da alma. [...] Coxear, de ponto de vista simbólico, significa um defeito espiritual (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2008, p. 297).

Sendo assim, Brick, o herói coxo do drama, é concebido inicialmente como um ser fraco em relação ao pai, uma vez que não consegue realizar segundo seu ímpeto o amor que sentia pelo seu amigo morto, que ele mesmo diz ser apenas uma amizade, mas pelas insinuações da esposa e do pai aparenta ser um amor homoafetivo.



**Fotograma 19 – Brick apoiado na muleta.**

A viagem, no sentido mitológico, destina-se a ser o enfrentamento dessa verdade exposta e a conversa aberta entre pai e filho. E, ao final da narrativa teatral, sua maior fraqueza, a bebida alcoólica, fará Brick sucumbir aos desejos de sua mulher, quando ouve o estalido dentro da sua mente, o nível alcoólico faz apagar sua racionalidade. O que é retratado na descrição de Williams:

A sua gratidão parece quase infinita, enquanto coxeia, de copo na mão, até a varanda. Ouvimos o som muleta enquanto desaparece de vista. Então, a alguma distância, começa a cantar sozinho uma canção tranquila. Margaret [Maggie] segura a almofada com um ar desamparado, por alguns instantes, como se esta fosse a sua única companhia. Depois atira-a para cama. Corre para o armário das bebidas, pega em todas as garrafas nos braços, vira-se, hesitante. De seguida, sai a correr do quarto com elas, deixando a porta do átrio amarelo e sombrio aberta. Ouve-se Brick a regressar mancando ao longo da varanda, a cantar uma canção tranquila. Volta a entrar, vê a almofada na cama, ri-se um pouco, com tristeza, pega na almofada. Tem-na debaixo do braço quando Margaret regressa. Margaret fecha a porta do quarto com suavidade e encosta-se a ela, sorrindo para Brick com ternura (WILLIAMS, 2009a, p.103-104).

Williams descreve, no término do III e último ato, como Maggie conquista o seu marido. Após esconder as bebidas, Maggie diz que está no período fértil e que se Brick quiser beber novamente terá que dormir com ela. Para tornar verdade a mentira que Maggie contou, ele confirma na frente de todos, que ela estaria grávida, usando isso para acalmar Big Daddy, depois que lhe foi contado sobre sua doença fatal.

Maggie determina “e assim, esta noite, vamos transformar a mentira em verdade, quando acabarmos, trago whisky outra vez para aqui e embebedamo-nos juntos, aqui, esta noite, nesta casa onde a morte entrou” (WILLIAMS, 2009a, p. 105). Dessa forma, também será fecundada a vida na casa em que a morte entrou, ou seja, de uma forma peculiar, enfim, circularmente, a vida prossegue.

A partir de uma análise iconográfica, as relações surgem por meio da memória e criam analogias com mitos e pinturas clássicas, que aludem a elementos presentes dentro da narrativa cinematográfica e teatral. Assim, uma cadeia complexa de conexões que permeia a criação estética desejada é construída, e a qual pleiteia uma roupagem distinta entre as outras tessituras instituídas.

Ao observar as analogias destacadas entre as obras elencadas e as pinturas dos mitos gregos, é importante retornar à Antiguidade, ao conceito de tragédia clássica, em que Aristóteles afirma ser a tragédia uma ação de magnitude, de purgação de emoções. Partindo-se disso, será necessário situá-la na contemporaneidade.

Raymond Williams rejeita a ideia de que a tragédia moderna apenas concentrou o seu momento de criação no passado clássico. Ele afirma a peculiaridade de cada época, promulgando que cada período manifesta a preocupação [ordem e desordem] ao seu próprio modo, “Williams rejeita como estreita e historicamente tendenciosa a teoria segundo a qual a época moderna não pode criar tragédia porque sua visão da ordem e da desordem já não é definida em termos religiosos e institucionais” (CARLSON, 1997, p. 452).

O trágico na contemporaneidade cria ordem e desordem apenas de forma distinta do trágico clássico, que envolvia a mitologia, com ênfase greco-romana ou a bíblica. Já no período moderno,

Nossas crenças e medos não são os de outros tempos, mas se prestam igualmente ao tratamento trágico. A moderna preocupação com a desordem social e a violência é trágica em suas origens, pois comove e envolve a humanidade inteira; e é trágica em sua ação, que coloca o homem não contra deuses e instituições, mas contra os seus semelhantes (CARLSON, 1997, p. 452).

Diante dessa concepção, pode-se considerar a peça *Gata em Teto de Zinco Quente* como uma tragédia moderna, pois ela desencadeia em seu enredo um embate entre os semelhantes, criando a desordem e o caos de emoções, situação que será restituída ao final com a ordenação dos sentimentos.

Williams relata em *Tragédia Moderna* (2002, p.159) que o dramaturgo moderno não nos oferta mais textos filosóficos, dramáticos, mas sim “relatórios de casos, que podem se dar ao luxo de simplesmente demonstrar”.

Williams (2002) afirma que:

As peças de Tennessee Williams são os exemplos mais claros disto: as suas personagens são seres isolados que desejam, comem e lutam a sós, que lutam febrilmente com as energias primárias de amor e morte. Eles são, da forma mais satisfatória, animais; o resto é um revestimento de humanidade, e é destrutivo. É na sua consciência, em seus ideais, em seus sonhos, em suas próprias ilusões que eles se perdem, tornando-se sonâmbulos patéticos. A condição humana é trágica por causa da inserção do espírito na feroz e em si mesma trágica luta animalesca de sexo e morte. O objetivo do drama é então abrir caminho por entre essas ilusões do espírito, para chegar aos verdadeiros ritmos primários. Isso é, num sentido literal, drama em teto de zinco quente (WILLIAMS, 2002, p.159-160).

Tennessee Williams, como já apontado no início deste estudo, ressalta que a peça teatral *Gata em Teto de Zinco Quente* contem o que Aristóteles referencia na *Arte Poética* (2007), ou seja, que toda tragédia deve ter em relação ao tema, mudando apenas os apontamentos para o universo contemporâneo. Assim, confirmando o conceito de tragédia moderna descrita por Williams (2002).

Sobre o universo trágico moderno de Tennessee Williams, Raymond Williams (2002) continua:

Para dizer de outro modo, – neste mundo de [...] *Gata em teto de zinco quente* [1955] –, o sentido de realidade dos seres humanos isolados, os ferozes ritmos impessoais, tudo pode ser transmitido de modo direto e urgente, que o único tipo de relação conhecida por esse ser humano, “aliviado da consciência de si mesmo” [...] A tragédia de pessoas isoladas, que começam lutas de um espírito desejoso, acaba como uma luta feroz e animalesca e como recaída: no ato sexual em si, onde há uma comunicação na qual o espírito falhou tragicamente; um ato de vida ou de morte, nos mesmos ritmos, o combate tenso e cruel consumado por fim em recaída. O que nos espera, ao final do sexo e da feroz e ralada luta pela vida, é a morte (WILLIAMS, 2002, p.159-160).

A tragédia encontrada no teatro de Tennessee Williams e nos seus personagens, explicada com intensidade por Raymond Williams, representa os embates solitários dos seres

humanos, o individualismo e os seus desejos, aspectos universais dos problemas dos indivíduos modernos.

Destarte, partindo da análise das analogias entre o filme e a peça *Gata em Teto de Zinco Quente* e as pinturas, pode-se averiguar o que a construção imagética produz, sendo as obras carregadas de sentidos, os quais são constituídos pelos séculos.

A concepção trágica do enredo das obras orienta-se pelos estudos de Raymond Williams (2002) apresentando *Gata em Teto de Zinco Quente* como representação contemporânea da tragédia.

Portanto, *Gata em Teto de Zinco Quente* tem a sua capacidade de integrar percepções clássicas, quando se reporta às representações na pintura e no mito e, ainda, engloba a condição humana na atualidade. Dispondo dessa maneira, a obra estudada tem uma representação qualitativa que a distingue e qualifica-a como singular.

### 3. MATIZES DO PORÃO DE IMAGENS: A REPRESENTAÇÃO DA MEMÓRIA

Tennessee Williams em suas obras construiu personagens femininos que exigiam atenção constante do leitor/espectador, como Maggie ou Blanche. Os personagens masculinos eram retratados como secundários, no entanto, na peça *Gata em Teto de Zinco Quente*, o dramaturgo criou um personagem masculino que alcança um lirismo extremo ao exaltar os seus sentimentos, ao manifestar suas emoções, Big Daddy. Como atesta Williams (1976) “creio que em *Cat* alcancei, além de mim mesmo, no segundo ato, uma espécie de grande eloquência de expressão em Big Daddy que não procurei dar em nenhum outro personagem de minha criação” (WILLIAMS, 1976, p. 203).

Big Daddy aparece como secundário, em primeiro momento, o drama gira em torno da crise do casamento de Brick e Maggie, até a chegada daquele em cena. Os roteiristas Poe e Brooks também valorizaram este personagem ao criarem a cena de maior impacto na película, verbal e visual, que é quando ele descobre que a mentira dita a si sobre o câncer, e, então, esconde-se no porão da casa. Tomando essa cena como ponto de partida, será analisado, nesse capítulo, o porão e suas convergências dentro da narrativa fílmica, compreendendo a representação da memória em torno das escolhas dos personagens e dos objetos do cenário.

O fotograma a seguir apresenta a congruência dos fatores que envolvem a dramaticidade do personagem do pai, o qual se isola no porão em meio à miscelânea de emoções que os componentes da cena despertam.



Fotograma 20 - Big Daddy no porão.

Após contar a verdade ao pai, Brick junta-se a ele no porão. Big Daddy, entre diversos objetos do passado, inicia uma jornada reflexiva do seu presente, passado e o restante improvável do seu futuro.

Sabe o que vou fazer antes de morrer? Vou abrir estas caixas todas. Já viu bem...? Comprei estas coisas, quando levei a sua mãe à Europa. Nunca me aborreci tanto. A Europa não passa de um enorme leilão. É tudo tão velho, que deviam incendiar aquela porcaria. A Big Mama adorou aquilo. Comprou tudo o que podia. Tem a sorte de eu ser rico. Faz idéia do que tenho, filho? Pergunte ao Gooper. Ou muito me engano, ele sabe até ao último tostão. Cerca de 10 milhões de dólares, em dinheiro e ações. Para além de 11.000 hectares da terra mais fértil da redondeza. É muito dinheiro. Há uma coisa que não se pode comprar em um leilão da Europa... Ou em qualquer parte do mundo. A vida. [...] O Homem é um animal que tem que morrer e quando tem dinheiro, compra tudo o que pode. Vai comprando e adquirindo coisas, na esperança vã de que uma delas lhe conceda a imortalidade (BROOKS, 1958).

Big Daddy descreve sua trajetória de feitos e tudo o que dinheiro pode proporcionar, mas sabe que, ao final, o dinheiro não poderá comprar os anos de vida que ele gostaria de ter. A tomada de consciência do personagem amplia sua percepção sobre sua própria história e só é realizada pela visita ao porão, que representa a própria memória dos personagens. Lembrando que a memória “é algo tão complexo que nenhuma relação de todos os seus atributos seria capaz de definir a totalidade das impressões através das quais ela nos afeta. A memória é um conceito espiritual” (TARKOVSKI, 1998, p. 64).



**Fotograma 21 – Pai e filho.**

Corroborando a afirmação de Tarkovski (1998), a memória dos personagens funcionará como uma ligação que alinhará o passado com os problemas do presente, em que

os personagens deslocaram suas lembranças para entenderem sua situação atual. Nessa, eles verificam sua impotência perante seus desvios; no caso de Big Daddy, essa se relaciona ao dinheiro e à fragilidade dos seus vínculos afetivos; e Brick, em relação ao alcoolismo, por não aceitar a realidade do seu aparente fracasso como esportista, filho, amigo e marido.

Além do conflito interno sobre a morte, Big Daddy enfrenta seu maior adversário: a desilusão de não ter conseguido demonstrar afeto como pai a seu filho predileto, Brick, alcoólatra e imerso em problemas – com a esposa, emprego e morte do amigo, Skipper, e ainda sem possuir intimidade com o pai para dividir a carga de culpa que carrega consigo.

Brick não vê no pai uma figura a quem contar seus problemas, como fica evidente na sua fala: “Não percebe? Nunca quis a sua casa, nem o seu dinheiro. Não queria ter nada! Eu só queria um pai e não um patrão. Queria que me amasse” (BROOKS, 1958). Essa angústia de Brick faz com que ele destrua parte das suas lembranças do passado, como os troféus de quando era campeão de futebol.



**Fotograma 22 – Brick destruindo as lembranças.**

As recordações que Brick quer destruir são as memórias gloriosas de um passado que, nas atuais circunstâncias de sua vida, o levaram a ser alcoolista. Desse vício, ele esperava um “click” para desligar-se das lembranças que o torturavam: a lesão que o impossibilitou de continuar sendo jogador, a possível traição da mulher e a culpa por não ter ajudado o amigo que se suicidou.

Nesse ínterim, as teias de aranha presentes na imagem do Fotograma 23 ligam objetos antigos, e são como uma espécie de labirinto entre passado e o problema existente

entre os personagens. Como os fios de Ariadne<sup>7</sup>, que fornecem pistas ao amado para seu retorno, as teias sinalizam, através do entrecruzamento dos objetos, as memórias recalçadas que não permitem, pelo abandono dessas, o retorno da relação pai e filho.



**Fotograma 23 – A teia.**

A posição dos corpos e os olhares dos personagens expõem o distanciamento que há entre eles, um labirinto de memórias e emoções. Além disso, os objetos que os separam também serão os responsáveis pela reflexão de que as relações humanas são mais importantes do que troféus e souvenirs de viagens pela Europa. Esses últimos são quadros e estátuas adquiridos por Big Daddy a pedido da esposa: artefatos que rememoram a Grécia Antiga, evidenciando a tentativa de perpetuação de patrimônio ou até mesmo da vida, uma vez que o marido buscava auto-afirmação por meio da aquisição de bens materiais, pelos quais julgava garantir sua longevidade. Nesse sentido, Big Daddy espera deixar como herança para os seus filhos algo que perdure, diferentemente de seu próprio pai.

Em outro momento, Big Daddy, ao visualizar o relógio antigo, parado e coberto de teias de aranha, comprado na Europa, tenta dar-lhe corda, mas reflete e fala a Brick que a única coisa que não poderá comprar será sua vida. A imagem do relógio simboliza o tempo perdido e que não tem retorno. Assim como o relógio perdeu a sua utilidade, Big Daddy por não poder mais gerar mais dinheiro devido à sua condição, seria também considerado inútil.

<sup>7</sup> “Ariadne é, na mitologia grega, a filha de Minos e Pasífae. No momento em que Teseu chega a Creta para enfrentar o Minotauro, com os jovens entregues como tributo pelos atenienses, Ariadne se apaixona violentamente por ele. Para que ele encontre a saída do labirinto ela lhe entrega um novelo de fios (fornecido por Dédalo) [...] e foge com ele para evitar a cólera de Minos” (BRUNEL, 2005, p. 82).



**Fotograma 24 – O relógio.**

A analogia demonstraria que a figura de provedor do lar não seria mais necessária, como um relógio inativo em seu funcionamento mais básico. Porém, o que o pai passa a perceber não é a sua utilidade como mantenedor de posses, mas sim a figura de pai que mesmo doente ele poderia exercer, do modo desejado por Brick e como ele relembra que seu pai que, mesmo sem ter um teto, deu-lhe: o afeto legítimo, um bem incomparável.

Percebe-se, assim, que a memória é a grande fragilidade dos personagens masculinos da narrativa, ou seja, “a memória participa também da reminiscência, localizada na parte racional da alma. Portanto, a memória (sensibilidade) pode ser um hábito moral quando utilizada para recordar as coisas passadas tendo em vista (racionalidade) uma conduta prudente no presente e para o futuro” (ALMEIDA, 1999, p. 48).

Nessa reminiscência é que os personagens vão se deparar com porão cheio de memórias que trarão à tona seus anseios íntimos. Neste sentido, “dentro da mente, o passado e o futuro entrelaçam-se com o presente. [...] A tela pode refletir não apenas o produto das nossas lembranças ou da nossa imaginação, mas a própria mente dos personagens” (MUNSTERBERG, 1983, p. 38).

Ao discutir a relação entre pai e filho, Big Daddy mostra com indignação a mala ao filho, representando o único bem que seu pai deixou-lhe.



**Fotograma 25 – A mala.**

Big Daddy, como se abrisse a caixa de Pandora, revive em palavras o seu passado miserável ao lado do vagabundo, mas amado, pai.

Isto foi o que herdei do meu pai. Uma mala velha! E estava vazia! Só guardava a farda dele, da Guerra do México! Foi isto que ele me deixou... Nada! Eu construí esta casa desse nada.[...] Ele era um vagabundo. O vadio mais famoso dos vagões de carga. Ocasionalmente, trabalhava no campo e eu ia com ele. Sentava-me meio despido na terra, à espera dele. Além da fome, a primeira recordação que guardo é da vergonha. Tinha vergonha daquele vagabundo miserável. Aos nove anos, já conduzia vagões de carga. Você nem sabe o que é isso. Nem terá que me enterrar, como eu o sepultei. Enterrei-o num pasto, ao lado da linha de trem. Corríamos para apanhar um vagão, quando o coração dele cedeu. [...] acho que nunca gostei de ninguém, como daquele vagabundo (BROOKS, 1958).

A re-memorização de afeto de Big Daddy para com o seu pai demonstra que as relações afetivas que tanto ele afastou para construir seu império financeiro, na verdade, estão arraigadas em seus sentimentos.

Brick critica severamente o pai, afirmando que os seus filhos sempre foram objetos de posse e não de afeto. A queixa colabora para que Big Daddy perceba, nesse pouco tempo de vida que lhe resta, a possibilidade de retomar seus vínculos afetivos com a família.



**Fotograma 25 – O toque verdadeiro.**

Como acontece na pintura de Michelangelo, *A criação de Adão*, a aproximação das mãos manifesta o amor do pai com o filho, do criador com sua prole, revigorando os verdadeiros laços que os unem. Nesse momento, pai e filho sentem-se preparados para saírem do porão de memórias e enfrentarem seus medos e anseios que os esperam escadaria acima.

Nesse sentido, é como se eles precisassem adentrar o mundo obscuro de suas recordações mais profundas e dolorosas para que finalmente pudessem ver claramente a necessidade de aceitação de si mesmo e do outro.

Este reavivamento que entrelaça as emoções com a memória, os torna mais conscientes de uma realidade por um lado imutável (o câncer de Big Daddy), mas que por outro, o perdão permite reatar relações até certo ponto primitivas entre pai e filho e de esposa com o marido. Dessa maneira, “A mente é partida: ela pode estar lá e cá, aparentemente num mesmo ato mental. Só o cinema é capaz de dar corpo a esta divisão interna, a esta consciência das situações contrastantes a este intercâmbio de experiências divergentes de espírito” (MUNSTERBERG, 1983, p. 43).

A memória serve de pano de fundo para que estas transformações possam ocorrer na vida dos personagens masculinos, o que se reflete nas demais relações presentes na obra. Na peça teatral, esse retorno ao passado é feito por meio da fala dos personagens que evocam lembranças, enquanto que no filme, as imagens representam, juntamente com a fala, este retorno. Desta forma, “o cinema pode agir de forma análoga à imaginação: ele possui a mobilidade das ideias, que não estão subordinadas às exigências concretas dos acontecimentos externos, mas às leis psicológicas da associação de idéias” (MUNSTERBERG, 1983, p. 38).

Os objetos que fazem parte do cenário do porão resgatam as recordações de glória e sucesso profissional de Brick e financeiro de seu pai. Entretanto, esses mesmos objetos não podem mais garantir a felicidade dos personagens, ao contrário, eles representam um tempo que não volta mais, por isso, estão guardados em um espaço esquecido da casa. Ao mesmo tempo, é este o lugar escolhido por Big Daddy para digerir a nova realidade.

Assim, as memórias “tão retiradas e escondidas em concavidades secretíssimas estavam que não poderia talvez pensar nelas, se dali não fossem arrancadas por alguém que me advertisse” (AGOSTINHO, 1999, p. 270). Nesse sentido, Big Daddy recorre à memória que está guardada no porão sob a forma de objetos e esses o levam à sua verdadeira condição humana: a de um homem de posses, mas solitário em suas relações familiares.

A tristeza do patriarca ao descobrir o câncer é seu alimento para a revisitação às suas lembranças, “a memória é como o ventre da alma. A alegria, porém, e a tristeza são seu alimento, doce ou amargo” (AGOSTINHO, 1999, p. 273). O gosto amargo do passado apaga-se ao lembrar do amado pai e renova-se ao choro do filho.

Os objetos presentes nas imagens são a perpetuação da memória e a cristalização de antigos pensamentos, que agora são deixados para trás.



**Fotograma 26 – Os objetos do porão.**

No estudo sobre a memória, Yates (2007, p. 23) conceitua que a memória artificial é baseada em lugares e imagens, “um *locus* é um lugar facilmente apreendido pela memória, como uma casa, um intercolúnio, um canto, um arco, etc. Imagens são formas, signos distintivos, símbolos [...] daquilo que queremos nos lembrar.” O porão é um desses

lugares da memória em que se guarda aquilo que quer se recordar, como a mala velha do pai de Big Daddy, os troféus de Brick, as estátuas da viagem para Europa.

### 3.1 CÍRCULO CROMÁTICO: AS PALAVRAS, AS IMAGENS E AS MEMÓRIAS.

Em 1772, o pintor neoclassista alemão Johann Zoffany, famoso pelos quadros por retratar grande parte da nobreza inglesa, sendo o preferido da princesa Charlotte, foi para Florença pintar sobre a coleção do Grão-Duque de Toscana. Dos quadros pintados durante sua estada na cidade italiana, a obra *A Tribuna de Uffizi* é a mais célebre pintura que retrata a exposição de vários quadros e estátuas famosas reunidos na mesma sala.

Zoffany absorveu de forma sublime toda a efervescência daquele momento; da discussão sobre a coleção de quadros do Grão-Duque e recriou, em na sua pintura, a Tribuna, uma sala octogonal da Galeria Uffizi, que pertenceu a família Médici.

Diante dessa singular obra, que atualmente faz parte do acervo da Coleção Real Britânica, há inúmeras formas de considerações para a análise. No entanto, a sua seleção deve-se a alguns detalhes e, principalmente, por um pormenor expressivo em seu centro.

Um olhar minucioso apontará semelhanças com o porão de memórias presente em *Gata em Teto de Zinco Quente*. Tanto quanto o porão, o quadro de Zoffany reúne objetos que marcaram o passado e habitam a memória coletiva e particular. São estátuas, pinturas, objetos diversos que constituem uma parte da história do mundo das artes.



*A Tribuna de Uffizi – Johann Zoffany*

A sua concepção representa uma significativa marca neoclassicista, o retorno à valorização das pinturas clássicas da Antiguidade, o que anteriormente o Renascimento o havia feito também.

Ao retornar à arte clássica, Zoffany renova na memória os quadros do Renascimento. A sua pintura impele o espectador a utilizar a memória artificial para sua apreciação. E mesmo o leitor deste estudo, também, deverá utilizar-se da memória artificial, especialmente para contemplar a pintura retratada ao centro inferior do quadro de Zoffany.

A memória artificial do leitor irá voltar-se ao capítulo em que foram discutidas as analogias entre os personagens e as artes visuais, e lembrará que conhece o quadro que está na pintura.

A memória não deve ser considerada apenas como uma ação psicológica, mas um entrecruzamento de memórias que perpassam vários segmentos, como por exemplo, o próprio indivíduo, as relações histórico-sociais, o contexto e o objetivo que o tradutor tem como base para sua tradução ao original, caso da obra deste estudo. Assim, a memória é heterogênea e não-linear.



**Detalhe: A Tribuna de Uffizi de Johann Zoffany.**

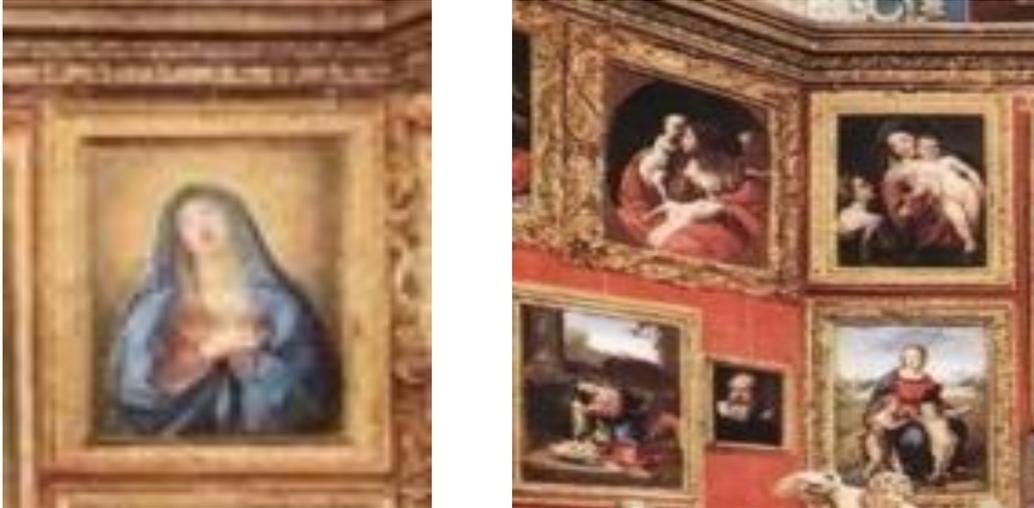
O detalhe no quadro de Zoffany retrata a obra *Vênus de Urbino* de Tiziano Titian Vecellio. A partir da sua recordação, o leitor ao olhar a pintura *A Tribuna de Uffizi* poderá fazer um elo com o detalhe do quadro de Zoffany, acionando a sua própria memória, uma vez que esse guarda a lembrança de já ter visto o quadro de Tiziano.

A memória não é fixa, tal como Munsterberg afirma:

Relaciona-se com o passado, a expectativa e a imaginação com o futuro. Mas na tentativa de perceber a situação, a mente não se interessa apenas pelo que aconteceu antes ou pode acontecer depois: ela também se ocupa dos acontecimentos que estão ocorrendo simultaneamente em outros lugares (MUNSTERBERG, 1983, p. 41).

Sendo assim, a memória é responsável pela percepção do detalhe do quadro de Zoffany, em que se reconhece a pintura dentro da pintura. Além disso, o reconhecimento do quadro pode ser feito devido à análise anterior desse trabalho.

De maneira semelhante ao que foi ressaltado no quadro de Zoffany, o espectador da narrativa fílmica *Gata em Teto de Zinco Quente* depreenderá da sua memória artificial as observações para as remissões que a obra proporciona-lhe. Isso pode ser fruto da sua vivência individual, no caso a infância, ou proveniente da experiência condicionada pelo seu meio, que pode ser coletivo ou mesmo de um treinamento, como no caso, o acadêmico.



**Detalhes: *A Tribuna de Uffizy* de Johann Zoffany.**

A exemplo disso, o leitor atento, mesmo sem conhecer os autores das obras que estão nos detalhes do quadro de Zoffany, acionando sua memória artificial, conseguirá interpretá-los. Os detalhes acima, do quadro de Zoffany, são representações da Virgem Maria, mãe de Jesus, um ícone da Igreja Ocidental.

O mesmo poderá ocorrer quando o apreciador olhar a pintura de Zoffany e reparar nas estátuas, quase todas bem visíveis na representação do quadro. Sem um conhecimento aprofundado sobre o mundo clássico, o leitor igualmente interpretará e vinculará sua origem ao universo greco-romano, um senso comum que participa da memória artificial do indivíduo.



**Detalhe: A Tribuna de Uffizy de Johann Zoffany.**

O detalhe acima selecionado apresenta uma luta greco-romana, originada e retratada no período clássico e conhecida até hoje por compor os esportes que fazem parte das Olimpíadas. Os contornos dos corpos demarcam a sua procedência.

Com a era da reprodutibilidade que Benjamin (1994) conceitua, o que era antes destinado às elites torna-se popular, devido à reprodução massiva da arte e, hoje também, pela Internet. O arquétipo mais famoso dessa “revolução” é a pintura da *La Gioconda*, a *Monalisa* de Leonardo Da Vinci, que é até utilizada em *outdoors* de campanhas publicitárias.

Arte aristocrática passou a existir para a massa e o seu maior veículo de expressão, depois da fotografia, foi o cinema,

O cinema é uma máquina. Uma máquina de sonhos e fantasias. O sentido está na projeção daquilo que não é mostrado. Para tornar-se visível, o objetivo dele é desintegrar os sentidos, quando por exemplo no momento da realização do filme: o som é captado separadamente da imagem. A ordem em que foi filmada a película não é necessariamente a mesma que chega aos olhos daquele que assiste. Nisso reside sua magnitude: a máquina reúne as partes separadas para depois perturbar a visão daquele que assiste. As regras dessa máquina são a rapidez dos movimentos e a sucessão quase precipitada das imagens. Na alegria colorida dessas fantasias, a máquina parece estimular o espectador a acompanhar o tempo do filme e o tempo da sociedade. No primeiro momento desse sonho, tudo indica que a máquina “fazedora” de filmes alimenta-se de energias ilusórias e superficiais que se convertem em sombras coloridas projetadas numa grande tela, ou seja, nas paredes da caverna moderna. Essas imagens sucessivas, contínuas, narram histórias

escolhidas pelo grande operador da máquina: a sociedade de massas e o diretor. Mas, aquilo que o espectador está vendo projetado na parede da caverna eletrônica não é captado por ele. É o cineasta e a sociedade do presente que captam seu olhar ao escarafunchar as profundezas da vontade e do desejo humano. Como numa brincadeira sempre há regras para os personagens que dela participam. Entre esses personagens figuram o espectador e o diretor, quase sempre guiados pela voz da vontade da indústria. (SILVA, 1999, p. 79).

O cinema é a máquina industrial que a era da reprodutibilidade mais utilizou para chegar às massas. Como antes já apontado, uma peça da Broadway só seria conhecida no circuito teatral de Nova York, quando mudou-se a forma da narrativa para o filme, a obra chegou às massas, e ficou popular. O que não quer dizer que outros meios anteriormente não se utilizaram da linguagem rápida e popular para alcançar sucesso e aceitação, o que é o caso de grandes escritores, como Machado de Assis, que tiveram seus trabalhos escritos em folhetins; épocas diferentes, meios alternativos que se popularizaram. No caso do cinema, o que não deve ter sido diferente dos folhetins, percebe-se:

O filme é universal. Suas projeções e confecção se dão através de causas econômicas que o moldam dentro dos padrões estéticos da sociedade de massas. Estamos falando daqueles filmes massificados. Mesmo sendo aparado pela grande força do capital, sua feitura exige alto grau de elaboração cultural, para torná-lo popular e facilmente compreendido, quase didático. (SILVA, 1999, p. 89).

Sendo assim, deve-se atentar para o papel que o cinema representa na época presente; a ciência dessa problemática colabora para a compreensão da amplitude em que o cinema manifesta a sua linguagem, tanto que motivou a sua escolha entre os objetos de estudo. Arte cinematográfica incorpora elementos que estão presentes na literatura, pintura, fotografia, poesia, psicologia, enfim, o cinema constituiu-se desses entrecruzamentos que o tornam uma arte rica para análise.

Como já exposto, um dos aspectos que o cinema trabalha é a memória, Almeida (1999) estabelece analogias na construção da memória por meio de imagens, palavras e do olhar, o que distingue o movimento do cinema, este “é uma invenção moderna, no sentido material-técnico, porém, a forma como suas imagens são produzidas é homóloga à produção da memória artificial. Assistir a um filme é estar envolvido num processo de recriação de memória [...]” (ALMEIDA, 1999, p. 56).



**Fotograma 27 – Brick olha para o pôster.**

Olhando para a imagem do painel da época em que era jogador, Brick traz na memória a recordação do momento de glória em sua vida. Ele não suporta relembrar essa imagem. Por isso, em uma crise de nervos, Brick quebra vários objetos que estão no porão, entre eles o painel, tentando destruir os resquícios de seu passado, que agora fazem com que ele se veja frustrado.

Dessa forma, o cinema e a pintura, com base nas imagens que evocam a memória, estimulam cruzamentos de lembranças e recordações, desenvolvendo uma recriação de cada imagem lançada à análise do espectador.

Assim, o porão é elemento potente que especifica essas primícias, pois é o *locus* da memória dos personagens da narrativa fílmica, onde é recriado o passado por meio dos objetos que se decifram na memória. Semelhante processo também acontece em *A Tribuna de Uffizi*, em que se recolhe na sua constituição um espólio de pinturas que se projetam na memória.

Para compreender melhor a noção de porão que preserva as lembranças, Bachelard (1979) em a *Poética do Espaço* contextualiza o espaço como responsável pela memória:

[...] espaço é tudo, porque o tempo não mais anima a memória. A memória — coisa estranha! — não registra a duração concreta, a duração no sentido bergsoniano. Não se podem reviver as durações abolidas. Só se pode pensá-las na linha de um tempo abstrato privado de toda densidade. É pelo espaço, é no espaço que encontramos os belos fósseis de uma duração concretizados em longos estágios. O inconsciente estagia. As lembranças são imóveis e tanto mais sólida quanto mais bem especializadas (BACHELARD, 1979, p. 203).

O referido autor expressa a concepção do espaço como o locus da memória. Quando mais ela estiver aludida no espaço, mais a memória será sólida e por meio desse espaço fossilizam-se as lembranças.

Em *Gata em Teto de Zinco Quente*, o porão representa o espaço que Bachelard explana em sua obra, é o que anima a memória. E, é lá, que os personagens em meio aos objetos tornam à suas lembranças fossilizadas, revivendo o passado.

Bachelard (1979, p. 203) define que “todos os espaços de nossas solidões passadas, os espaços em que sofremos a solidão, desfrutamos a solidão, desejamos a solidão, comprometemos a solidão, são em nós indelévels”. Por isso, o porão é elemento fundamental para entender o que Big Daddy procura em meio da sua tragédia pessoal. Ele quer recordar o afeto do pai morto, e ao mesmo tempo, entender a efemeridade da sua trajetória, pois apenas alcançou aquisições materiais, não relações fraternais. É no porão que ele encontra a solidão para sua busca pessoal.

Conforme Bachelard (1979), a solidão é representativa para análise do espaço em que a memória está guardada: “Ele sabe por instinto que os espaços da sua solidão são constitutivos”, das lembranças, recordações e “mesmo quando esses espaços estão para sempre riscados do presente, estranhos a todas as promessas de futuro” (BACHELARD, 1979, p. 203). Exemplo disso é o caso do patriarca da família Pollitt: a memória está apagada pelo presente; de homem poderoso que era, ela só é instituída quando ele absorve a fugacidade da sua existência, do câncer maligno sem a possibilidade de cura e visualiza a sua vida sem o futuro que planejara.

Em torno do porão, é também válido ressaltar o papel da casa, pois porão é um adereço dela, que conforme Bachelard (1979):

A casa é um corpo de imagens que dão ao homem razões ou ilusões de estabilidade. [...] A casa é imaginada como um ser vertical. Ela se eleva. Ela se diferencia no sentido de sua verticalidade. É um dos apelos à nossa consciência de verticalidade [...] Com efeito, quase sem comentário, pode-se opor a racionalidade do telhado à irracionalidade do porão. (BACHELARD, 1979, p. 208-209).

Em seu conceito de casa, Bachelard (1979) a qualifica como sinônimo de equilíbrio e o porão deveria ser o alicerce dessa estabilidade, sendo que ele é a base da casa. No entanto, o autor concebe a casa em relação à consciência em sentido vertical, forçando polaridades: o telhado, a racionalidade e o porão, a irracionalidade.

O porão representaria a falta de razão, um lugar de declínio da estabilidade que a casa proporciona. E a ida do doente terminal ao lugar de desequilíbrio aponta para a busca de

algo que a racionalidade da casa não lhe oferece. Não o tempo presente, mas sim o passado, as recordações, que a racionalidade da sua realidade de moribundo tira-lhe, ele precisa do porão, é lá que poderá conviver com os seus fantasmas, as lembranças que se recusa a enfrentar.

Para o porão também encontraremos, sem dúvida, utilidade. Nós o racionalizaremos enumerando suas comodidades. Mas ele é em primeiro lugar o ser obscuro da casa, o ser que participa das potências subterrâneas. Sonhando com ele, concordamos com a irracionalidade das profundezas. [...] No porão há escuridão dia e noite. Mesmo com uma vela na mão, o homem vê as sombras dançarem na muralha negra do porão. (BACHELARD, 1979, p. 209).

Bid Daddy precisa da escuridão para abarcar todas as suas memórias. A luz permanente na casa não lhe favorece essa condição, ele busca nas profundezas da casa as sombras do seu passado de menino pobre, que fica órfão e sozinho no mundo.

No lugar da memória, no porão, Big Daddy está na situação do sonhador de Bachelard (1979), “O sonhador de porões sabe que as paredes do porão são paredes enterradas, paredes com um lado só, que têm toda a terra do outro lado. E por isso o drama aumenta, e o medo se exagera. [...] O porão é pois a loucura enterrada, dramas murados” (BACHELARD, 1979, p. 210).

Os devaneios de Big Daddy cercam-se no porão, a penumbra em meio aos objetos do passado oferece-lhe a purificação dos seus erros: a remissão dos problemas com o filho e a verdade sobre o seu pai, o vagabundo que lhe amava.

A loucura enterrada era a verdade que ele não enxergava. Ao confrontar-se entre os muros do porão, Big Daddy abre-se aos dramas presentes em sua vida, a eminente morte e a falta de diálogo com o filho, para finalmente não ser prepotente e humildemente enfrentar a sua doença sem anestesiá-la com morfina.

Ao terminar a introspecção ao seu passado, às suas memórias e ao afrontar o seu presente, Big Daddy chama Brick para juntos subirem as escadas. Para Bachelard (1979), “A escada que vai até o porão, descemo-la sempre. É a sua descida que fixamos em nossas lembranças, é a descida que caracteriza o seu onirismo” (BACHELARD, 1979, p. 213).

A confusão mental do patriarca ao descer as escadas, desaparece depois da sua estada no porão. Ele retorna à superfície, a sala de estar, para retomar com dignidade as rédeas da sua família.



**Fotograma 28 – As escadas para o porão.**

Ele posiciona-se contrário à atitude de Gooper e sua cobiça e recebe com alegria e esperança a notícia da gravidez de Maggie. Ao pretender sair da sala, Big Daddy chama sua esposa para ir com ele, implicitamente fica claro que ele precisa da esposa.

Assim, após confronto com as memórias no porão, ele consegue mostrar afetuosidade o que antes não conseguia, a sua estada no porão presenteia-lhe com melhor convívio com filho Brick e restaura-lhe o equilíbrio.

Afinal, o porão cumpre o seu papel.

No teatro do passado que é a nossa memória, o cenário mantém os personagens em seu papel dominante. Às vezes acreditamos conhecer-nos no tempo, ao passo que se conhece apenas uma série de fixações nos espaços da estabilidade do ser, de um ser que não quer passar no tempo, que no próprio passado, quando vai em busca do tempo perdido, quer "suspender" o vôo do tempo. Em seus mil alvéolos, o espaço retém o tempo comprimido. O espaço serve para isso (BACHELARD, 1979, p. 202).

O porão restabeleceu a memória dos personagens. Naquele espaço, os personagens tiveram o seu tempo perdido e restaurado nas suas lembranças, aquele tempo em meio ao lugar rico em recordações.

O espaço proporcionou a verticalização dos estados da alma. O porão constituído dos elementos do passado trouxe à tona o necessário para mediar uma nova esperança, uma nova chance de continuar, sem arrependimentos, apenas com a expectativa da restituição de algo perdido...

## CONSIDERAÇÕES FINAIS: A VELADURA

No estudo desenvolvido, optou-se por um *corpus* de análise baseado na obra teatral de Tennessee Williams, *Gata em Teto de Zinco Quente* e sua tradução cinematográfica, evocando algumas similitudes e especificidades das duas formas de arte. Além disso, com apoio na peça e no filme, buscou-se fazer relações com outras manifestações artísticas. Exemplo disso foi feito no Capítulo 02, no qual se traça um paralelo analítico entre o texto teatral de Williams e a pintura de Baldung – obra em que se verificam algumas interpretações que possibilitam leituras com as personagens femininas e elementos presentes na obra de Williams.

De maneira que tal olhar só poderia ser moderado nos estudos da Literatura Comparada, pois conforme Kaiser (1989), por este fundamento teórico é possível depreender um método que não se limita à ação de comparar, mas sim, refletir, afrontar, examinar o que emana de distinto em cada obra e, ao mesmo tempo, o que uma pode remeter a outra, em entrecruzamentos interpretativos.

Para tanto, foi utilizada, nesta pesquisa, a peça teatral *Gata em Teto de Zinco Quente*, publicada no ano de 1956 na versão inglesa, *Gata em Teto de Zinco Quente* (2009), na versão portuguesa e na tradução de J. Liered Jaess, s/d, sendo essa última arquivada na FUNARTE – Fundação Nacional de Arte do Ministério da Cultura. Utilizou-se, ainda, a tradução fílmica *Gata em Teto de Zinco Quente*, de 1958, dirigida por Richard Brooks. A escolha por estas traduções deve-se ao fato de elas conceberem o teatro e o cinema americano na década de 50 e que nesse momento exerciam grande influência nas representações imagéticas na contemporaneidade.

Seguindo uma análise comparativa, buscou-se observar semelhanças do objeto de estudo com outras representações artísticas do momento. Nesse sentido, comparou-se *Gata em Teto de Zinco Quente* em relação à obra *Longa Jornada Noite Adentro*, de Eugene O'Neil, tanto a peça quanto filme. Dessa análise, elencou-se o estudo sobre os personagens dos irmãos, que aparecem nas duas peças, o que evidenciou o relacionamento em crise entre eles. Essa percepção foi significativa para a compreensão da desordem na família de Big Daddy.

Além disso, com base no suporte teórico e nas análises relacionadas ao longo do estudo, observou-se que a linguagem cinematográfica e teatral, mesmo distinguindo-se por seus veículos de expressão, são, ainda, narrativas com afinidades. Embora essas duas linguagens tenham características peculiares, elas podem apresentar em seu seio da análise, elementos similares. É o caso, por exemplo, da memória que permeia as duas formas de arte,

Maggie ao olhar o espelho, ativa a sua memória e relembra o desejo que o marido sentia por ela, cena que ocorre tanto no teatro quanto na película.

Assim, no teatro, a memória é estabelecida pelas falas dos personagens. Já no cinema ela pode ser invocada pelo uso das imagens que podem apresentar recordações dos protagonistas. Destarte, a constituição da memória nesses meios advém das técnicas instituídas na construção de cada expressão artística.

É necessário pontuar mais uma vez esse entendimento, uma vez que norteou grande parte da análise das obras elencadas, apresentando justamente as dissimilaridades e semelhanças, refletindo sobre elas e, também, ampliando o olhar analítico para outras obras, como para a pintura de Ticiano, no capítulo 02. Naquela momento, ficou evidenciada uma leitura possível entre as obras, focalizando o jogo de representações em torno do mito da mulher sedutora, o mito de Vênus.

No teatro de Williams, a remissão à memória ocorre no decorrer da fala dos personagens, já no cinema de Brooks, a construção do porão é concebida para traduzir a constituição da memória de Big Daddy e Brick.

Essa premissa elucida a singularidade do que é traduzido para o texto de partida, por meio da expressão de cada arte, como Benjamin aponta, seu próprio caminho. Trajeto esse feito pelo lugar de fala do tradutor, sendo que o processo de tradução resulta da interpretação daquele que traduz.

Essa situação fica bem marcada pela citação de Derrida encontrada em Rodrigues (2000), em que a tradução só confirma a continuação de existência de um texto. Dessa forma, quantas mais traduções existirem e surgirem, mais viva e eterna estará a obra traduzida.

Esse olhar desmistifica o simulacro platônico, sobre o pensamento de que uma obra que teve um texto de partida seria como uma cópia degradada do “original”. Para tanto, buscou-se os conceitos de tradução de Benjamin, para acentuar que cada obra é distinta, sabendo que não há um “original”, mas apenas a originalidade na criação.

O referido teórico defendeu o pensamento de que mesmo um poema traduzido para a outra língua, é outro poema e, assim, entende-se que apesar de ter-se um texto de partida, a partir da tradução haverá um novo e singular poema. O que pode ser utilizado para a tradução de diversas linguagens, como a tradução do texto teatral para o fílmico, focalizada nesta pesquisa.

Reafirmando, assim, o conceito de simulacro de Deleuze (1978), em que não há cópia degradada, pois o simulacro é constituído por particularidades e alterações, contestando a concepção, mais uma vez, o simulacro platônico.

Desse modo, a obra cinematográfica mesmo que se utilize da peça teatral como texto de partida, é um produto singular, que revigora o texto teatral e não um simulacro platônico. É a partir da nova tradução que se cria excepcionalmente outra obra.

No intuito de dissipar a ideia de simples comparação, elegeu-se neste estudo, o princípio de utilizar, a partir da memória do analista, diversas formas de reflexão sobre as obras fílmica e teatral, ultrapassando a concepção análoga, procurou-se abarcar as representações que surgiam das narrativas. Um exemplo disso, foi a análise do espelho, elemento presente nas duas obras, que trouxe uma estrutura imagética que se reporta à mitologia grega no quadro de Ticiano, Vênus de Urbino e a Prudência de Giotto.

Com finalidade de compreender vários elementos de *Gata em Teto de Zinco Quente*, desenvolveu-se uma apreciação temática que envolveu as personagens femininas, prestigiando o período histórico da construção das narrativas, descrevendo os conceitos acentuados da época para a apreensão das personagens. A partir dos textos feministas, *Mística Feminina*, de Friedan, e *Segundo Sexo*, de Beauvoir, pode-se perceber os nuances que regiam as atitudes femininas, o que fica claro nas atitudes de Mae, a procriadora e Maggie, a sedutora.

As mulheres e suas ambivalências marcaram um olhar iconográfico no estudo, que reúne não apenas o perfil da mulher na década de 50, nos Estados Unidos, mas sim algo que atravessa gerações. Para tanto, uma reflexão, partindo do quadro de Baldung, *The 7 Ages of Women*, expandiu a compreensão sobre a sua representação perante as artes: pintura, cinema e teatro.

Dessa forma, foi possível entender o funcionamento arquetípico do texto teatral e fílmico para centrar-se na análise do porão, onde os personagens masculinos manifestam os pretensões e desejos que marcam a sua construção histórica e individual.

O porão representa a memória dos protagonistas masculinos na película, *Big Daddy* e *Brick*. A qual, na peça teatral, é retratada nos discursos dos personagens; no filme apresenta-se no subsolo da casa, no porão, local que instiga a memória por meio de objetos que relembram o passado.

Os objetos dispostos na cena são como recordações seladas no passado, por representarem os percalços na trajetória dos protagonistas. Durante a visita ao porão, renasce em *Big Daddy* e *Brick* o anseio de destruir o que os prendem às memórias do materialismo exarcebado do pai e a glória fugaz do filho. Situação que os levou a serem no presente personagens complexos, pois não conseguem lidar com as suas crises: a arrogância e o distanciamento de *Big Daddy* e a fragilidade de *Brick*.

A problematização que o porão acirra é ponto certo para enfrentamentos das memórias e a tentativa de reconstituição da harmonia do presente. Desse modo, o porão sentencia as emoções dos protagonistas masculinos e evoca um passado para resolução das crises recentes. Trata-se de um entrecruzamento atemporal que une as lembranças do passado e os conflitos do presente.

O estudo da memória nesta pesquisa teve a perspectiva de Yates (2007), que pondera a memória como uma arte, e de Almeida (1999) que analisa a arte da memória pelos afrescos de Giotto em afinidade com cinema. Esses conceitos mediaram esta pesquisa.

Ao finalizar este trabalho observa-se o curso percorrido a partir da concepção de memória, com ponderações acerca da narrativa teatral e fílmica em *Gata em Teto de Zinco Quente* de Tennessee Williams com analogias a outras representações imagéticas, como a pintura.

Dessa maneira, as análises feitas ao longo do estudo colaboraram na compreensão de que as obras elencadas são intermediadas por outras representações que se constituem na memória artificial do leitor.

## REFERÊNCIAS

- AGEL, Henri. *Estética do Cinema*. [Trad. Armando Ribeiro Pinto]. São Paulo: Cultrix, 1982.
- AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. São Paulo: Nova Cultural, 1999.
- ALMEIDA, Milton José de. *Cinema: arte da memória*. Campinas, SP: Autores Associados, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Imagens e sons: a nova cultura oral*. São Paulo: Cortez, 1994.
- ARISTÓTELES. *Arte poética*. [Trad. Pietro Nassenti]. São Paulo: Martin Claret, 2007.
- \_\_\_\_\_. Poética. In. *A poética clássica*. [Trad. Jaime Bruna]. São Paulo: Cultrix, 1981.
- AMORIM, Lauro Maia. *Tradução e adaptação: encruzilhadas da textualidade em 'Alice no país das maravilhas', de Lewis Carroll, e 'Kim', de Rudyard Kipling*. São Paulo: Editora Unesp, 2005. p. 23-51.
- AUMONT, Jacques. *A imagem*. [Trad. Estela dos Santos Abreu, Cláudio C. Santoro]. 7ª ed. Campinas: Papirus, 2002. (Coleção Ofício de Arte e Forma)
- BACHELARD, Gaston. Poética do Espaço. In. *A filosofia do não; O novo espírito científico; A poética do espaço*. [Trad. Joaquim José Moura Ramos. et al.]. São Paulo: Abril Cultural, 1978. (Coleção Os pensadores)
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. [Trad. Paulo Bezerra]. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Ensaios críticos III. [Trad. Léa Novaes]. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo: a experiência vivida*. [Trad. Sérgio Milliet]. 2. ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1967.
- \_\_\_\_\_. *O segundo sexo: fatos e mitos*. [Trad. Sérgio Milliet]. 4. ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1970.
- BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor. [Trad. Fernando Camacho]. In. BRANCO, Lucia Castello. (Org.) *A tarefa do tradutor*, de Walter Benjamim. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2008. p. 25-49.
- \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e história da cultura*. [Trad. Sérgio Paulo Rouanet]. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas; v.1)
- \_\_\_\_\_. *Origem do drama trágico alemão*. [Trad. João Barrento]. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.
- BERGSON, Henri. *Matéria e memória*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

- BETTI, Maria Sílvia. Longa Jornada Noite Adentro, de Eugene O'Neill. In. O'NEILL, Eugene. *Longa Jornada Noite Adentro*. [Trad. Helena Pessoa]. São Paulo: Peixoto Neto, 2004. (Coleção Os Grandes Dramaturgos).
- \_\_\_\_\_. *No compasso do tempo: Arthur Miller (1915-2005)*. Reportagem da Oficina de Informações, 01 mar. São Paulo, 2005, p. 31 - 33.
- BÍBLIA. Português. *Bíblia sagrada*. Tradução de Padre Antônio Pereira de Figueiredo. Rio de Janeiro: Encyclopaedia Britannica, 1980. Edição Ecumênica.
- BLOOM, Harold. *Gênio: 100 autores mais criativos da história da literatura*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.
- \_\_\_\_\_. (org.) *Bloom's Modern Critical Interpretations: Cat on a Hot Tin Roof*. New York: Chelsea House, 2004.
- \_\_\_\_\_. (org.) *Modern American Drama*. New York: Chelsea House, 2005.
- BORNHEIM, Gerd. *O sentido e a máscara*. 3ª. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007. (Coleção Debates).
- BRUNEL, Pierre. (org.) *Dicionário de Mitos Literários*. [Trad. Carlos Sussekind et al.] 4ª. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.
- CARLOS, Cássio Starling. *Gata em teto de zinco quente / texto Cássio Starling Carlos; Ramiro Cristóbal Muñoz; Richard Brooks; [Trad. Isa Laxe]*. – São Paulo: Moderna, 2009. (Coleção Folha clássicos do cinema; 4).
- CARLSON, Marvin. *Teorias do Teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*. São Paulo: UNESP, 1997.
- CARRIÈRE, Jean-Claude. *A linguagem secreta do cinema*. [Trad. Fernando Albagli, Benjamin Albagli]. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.
- CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. [Trad. Vera da Costa e Silva... et al.]. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.
- CROCE, Benedetto. A Literatura Comparada. In: CARVALHAL, Tânia Franco e COUTINHO, Eduardo F. (org.) *Literatura Comparada – textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- DELEUZE, Gilles. Platão e o Simulacro. In. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1978. (Coleção Estudos).
- DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. [Trad. Hélder Godinho]. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. [Trad. Teresa Ottoni]. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

- \_\_\_\_\_. *O sentido do filme*. [Trad. Teresa Ottoni]. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- ERICKSON, Glenn W. *As virtudes de Giotto*. [Trad. Tassos Lycurgo]. In. *Vivência, Natal/RN (UFRN/CCHLA)*, v. 26, p. 135-140, 2004.
- FALK, Signi L. *Tennessee Williams*. [Trad. Maria Tereza Porciúncula Moraes]. Rio de Janeiro: Lidador, 1968.
- FISH, Stanley. *Is there a text in this class?* Cambridge, MA: Harvard UP, 1980. p. 197-245.
- FRIEDAN, Betty. *Mística feminina*. [Trad. Áurea B. Weissenberg]. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1971.
- GINZBURG, Carlo. *Olhos de Madeira: nove reflexões sobre a distância*. [Trad. Eduardo Brandão]. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- GOMBRICH, E. H. *História da arte*. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1989.
- HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- HOUAISS. *Dicionário eletrônico Houaiss de Língua Portuguesa*. São Paulo: Objetiva, 2001.
- JACKSON, Esther M. Tennessee Williams. In. DOWNER, Alan S. (org.) *O teatro norte-americano de hoje*. [Trad. José Paulo Paes]. São Paulo: Cultrix, 1969.
- KAISER, Gerhard . *Introdução à Literatura Comparada*. [Trad. Teresa Alegre] Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1989.
- KRISTEVA, Julia. *Introdução à semiótica*. [Trad. Lúcia Helena França Ferraz]. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- LAURENT, Jenny. Estratégia da forma. In. *Poétique: revista de teoria e análise literária: Intertextualidades*. Coimbra: Almedina, 1979.
- LIMA, Luiz Costa. Representação Social e Mimesis. In. *Dispersa Demanda*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.
- MACHADO, Álvaro Manuel; PAGEUX, Daniel-Henri. *Da Literatura Comparada à Teoria da Literatura*. Lisboa: Edições 70, 1988.
- MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. [Trad. Lauro Antonio, Maria Eduarda Colares]. Lisboa: Dinalivro, 2005.
- MUNSTERBERG, Hugo. A Ordem do Olhar: a codificação do cinema clássico, as dimensões da nova imagem. In. XAVIER, Ismail. *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 2003.
- NITRINI, Sandra. *Literatura Comparada: história, teoria e crítica*. São Paulo: Edusp, 2000.
- NUNES, Daniele. Controle dos afetos: vícios e virtudes no theatrum sacrum seiscento-

- setecentista. In. *Revista AISTHE*. nº 4, 2009. p. 53-66.
- OLIVEIRA, Marinyze Prates de. *Olhares roubados: cinema, literatura e nacionalidade*. Salvador: Quarteto, 2004. p. 19-57.
- O'NEILL, Eugene. *Longa jornada noite adentro*. [Trad. Helena Pessoa]. São Paulo: Abril Cultural, 1980.
- PESSOA, Fernando. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.
- PESSOA, Helena. Eugene O'Neill (1888-1953) – vida e obra. In. O'NEILL, Eugene. *Longa jornada noite adentro*. [Trad. Helena Pessoa]. São Paulo: Abril Cultural, 1980
- PIATTI, Deise Ellen. *Que vossos olhos sejam atendidos*. Dissertação de Mestrado. Cascavel: Unioeste, 2009.
- RAMOS, Elizabeth Santos. *Relendo as Grandes Esperanças de Charles Dickens*. X Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada (ABRALIC): Lugares dos discursos, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Othello vai ao cinema contemporâneo*. XI Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada (ABRALIC): Tessituras, Interações, Convergências, USP – São Paulo, 2008.
- RODRIGUES, Cristina Carneiro. *Tradução e diferença*. São Paulo: Editora Unesp, 2000. p. 163-215.
- ROSI, Paolo. A força das imagens e os lugares da memória. In. *A chave universal*. Bauru SP: Edusc, 2004.
- SILVA, Acir Dias da.. *A construção. Da novela de Franz Kafka para o vídeo*. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP : [s.n.], 1999.
- \_\_\_\_\_. *Iconografia do inferno na tradução de Peter Greenaway para TV Dante*. XI Congresso Internacional da ABRALIC. Tessituras, Interações, Convergências. São Paulo: USP, 2008a.
- \_\_\_\_\_. *Imagens, Multiplicidade e gênero*. In. *Revista de Literatura, História e Memória: narrativas da memória: discursos femininos*. ISSN. 1809-5313. Vol. 3 – Nº 3. Cascavel: Unioeste, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Sobre Cinema e Televisão e a Educação da Alma*. Disponível em://www.alb.com.br/anais16/sem14pdf/sm14ss01\_04.pdf. Acessado em 08/11/2010.
- \_\_\_\_\_. *Visualidades e linguagem no cinema: aproximações*. In. *Revista Visualidades*. (UFG), v. 05, p. 140-152, 2008b.
- SILVA, Lajosy. Memória histórica na dramaturgia de Tennessee Williams. In. *Revista de História e Estudos Culturais*. Vol. 02. Ano II. Nº 03. Julho/Agosto/Setembro de 2005.
- STEINER, George. *A Morte da Tragédia*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

- STAM, Robert. *A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação*. [Trad. Marie-Anne Kremer e Gláucia Renate Gonçalves]. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Introdução à teoria do cinema*. [Trad. Fernando Mascarello]. 2ª ed. Campinas: Papirus, 2006.
- SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. [Trad. Jefferson Luiz Camargo]. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- TOUCHARD, Pierre-Aimé. *O teatro e angústia dos homens*. [Trad. Pedro Paulo de Sena Madureira, Bruno Palma]. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1970.
- THOMAS, Dylan. *Poemas Reunidos 1934-1953*. [Trad. Ivan Junqueira]. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.
- VASCONCELLOS, Luiz Paulo. *Dicionário de Teatro*. Porto Alegre: L&PM, 2009.
- VEILLON, Olivier-René. *O cinema americano dos anos cinquenta*. [Trad. Marina Appeneller; revisão Luís Eduardo de Lima Brandão]. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- WILLIAMS, Raymond. *Tragédia Moderna*. [Trad. Betina Bischof]. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. (Coleção Cinema, teatro e modernidade).
- WILLIAMS, Tennessee. *Cat on a Hot Tin Roof*. New York: A New Directions Book, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Cat on a Hot Tin Roof*. New York: Signet Book, 1958.
- \_\_\_\_\_. *Cat on a Hot Tin Roof*. London: Secker & Warburg, 1956.
- \_\_\_\_\_. *Gata em Teto de Zinco Quente*. [Trad. J. Liered Jaess]. Rio de Janeiro: SBAT, s/ano.
- \_\_\_\_\_. *Gata em Telhado de Zinco Quente*. In. *Um elétrico chamado Desejo e outras peças*. [Trad. Helena Briga Nogueira]. Lisboa: Relógio D'Água, 2009a. p. 13-106.
- \_\_\_\_\_. *Memórias*. [Trad. Aurélio de Lacerda]. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1976.
- \_\_\_\_\_. *Uma palavra ao leitor*. In. *Um elétrico chamado desejo e outras peças*. [Trad. Helena Briga Nogueira]. Lisboa: Relógio D'Água, 2009b.
- XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 4ª. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Cinema e Teatro: a noção clássica de representação e a teoria do espetáculo, de Griffith a Hitchcock*. In. XAVIER, Ismael. (org.). *O Cinema no Século*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- YATES, Frances A. *A arte da memória*. Campinas: Editora da Unicamp. 2007.

## FILMOGRAFIA

*Gata em Teto Zinco Quente* (Cat on a Hot Tin Roof). [Filme-vídeo]. Direção de Richard Brooks. Estados Unidos da América, 1958. 01 DVD, 108 minutos, son., color. Legendado. Port.

*Longa jornada noite adentro* (Long Day's Journey Into Night). [Filme-vídeo]. Direção de Sidney Lumet. Estados Unidos da América, 1962. 01 DVD, 174 minutos, son., preto e branco. Legendado. Port.

## PINTURAS

*As três graças de Rafael* (detalhe) p. 55  
[http://www.suapesquisa.com/biografias/rafael\\_sanzio.htm](http://www.suapesquisa.com/biografias/rafael_sanzio.htm). Acessado em 15/11/2010.

*O nascimento de Vênus* de Botticelli (detalhe) p. 55.  
<http://www.suapesquisa.com/pesquisa/botticelli.htm>. Acessado em 15/11/2010.

*The 7 Ages of Woman* de Hans Baldung Grien. p. 57.  
[http://pt.encydia.com/ca/As\\_Tr%C3%AAs\\_Gra%C3%A7as\\_\(Rafael\)](http://pt.encydia.com/ca/As_Tr%C3%AAs_Gra%C3%A7as_(Rafael)). Acessado em 15/11/2010.

*Vênus de Urbino* – Tiziano Titian Vecellio. p. 61.  
[http://pt.wikipedia.org/wiki/V%C3%AAnus\\_ao\\_espelho](http://pt.wikipedia.org/wiki/V%C3%AAnus_ao_espelho). Acessado em 20/11/2010.

*Vênus ao Espelho* (The Toilet of Venus) – Diego Velásquez p. 63.  
[http://www.bbc.co.uk/portuguese/especial/1633\\_velazquez/page6.shtml](http://www.bbc.co.uk/portuguese/especial/1633_velazquez/page6.shtml). Acessado em 20/11/2010.

*Prudência* – Giotto. p. 64. <http://www.filosofia.unina.it/ars/immprud5.html>. Acessado em 21/11/2010.

*Prudência* – Cesare Ripa p. 65. <http://shakespeare.mcgill.ca/merchant/page16.html>. Acessado em 20/11/2010.

*Hefesto surpreendendo Afrodite e Ares* – Paris Bordón (1500-1571). p. 67.  
<http://possibilidades.zip.net/>. Acessado em 21/11/2010.

*A visita de Vênus a Vulcano* – François Boucher (1703-1770) p. 68  
<http://www.painting-palace.com/es/paintings/14072>. Acessado em 21/11/2010.

*A Tribuna de Uffizi* – Johann Zoffany p.83. <http://www.windsor.gov.uk/site/things-to-do/windsor-castle-p43983>. Acessado em 21/11/2010.

## SITES CONSULTADOS

<http://www.suapesquisa.com/artesliteratura/>. Acessado em 15/11/2010.

<http://www.polomuseale.firenze.it/uffizi/>. Acessado em 15/11/2010.

<http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/baldung/ages/>. Acessado em 16/11/2010.

<http://www.renaissance-in-art.org/the-collection-8-96-3-0.html>. Acessado em 21/11/2010.

[http://artexpertswebsite.com/pages/artists\\_b.php](http://artexpertswebsite.com/pages/artists_b.php). Acessado em 21/11/2010.

<http://www.gxp.com.br/2011/01/25/cineclube-apresenta-todo-mes-classicos-do-cinema-mundial/>. Acessado em 25/01/2011.

<http://www.atelier-online.net/termos-artisticos.html#a>. Acessado em 25/01/2011.

<http://www.revista.agulha.nom.br/flor4.html>. Acessado em 25/01/2011.