

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

GABRIELA CARDOSO HERRERA

**DO TEXTO DE TENNESSEE WILLIAMS AO FILME DE JOHN HUSTON:
A NOITE DO IGUANA, DIÁLOGOS INTERTEXTUAIS E INTERMIDIÁTICOS**

CURITIBA

2011

GABRIELA CARDOSO HERRERA

DO TEXTO DE TENNESSEE WILLIAMS AO FILME DE JOHN HUSTON:
A NOITE DO IGUANA, DIÁLOGOS INTERTEXTUAIS E INTERMIDIÁTICOS

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, como parte das exigências para a obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Célia Arns de Miranda

CURITIBA

2011



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
COORDENAÇÃO DO CURSO DE PÓS GRADUAÇÃO EM LETRAS

PARECER

Defesa de dissertação da mestranda GABRIELA CARDOSO HERRERA para obtenção do título de **Mestre em Letras**.

As abaixo assinadas CÉLIA ARNS DE MIRANDA, ANNA STEGH CAMATI e ISABEL JASINSKI arguíram, nesta data, a candidata, a qual apresentou a dissertação:

“DO TEXTO DE TENNESSEE WILLIAMS AO FILME DE JOHN HUSTON: *A NOITE DO IGUANA*, DIÁLOGOS INTERTEXTUAIS E INTERMIDIÁTICOS”

Procedida a arguição segundo o protocolo que foi aprovado pelo Colegiado do Curso, a Banca é de parecer que a candidata está apta ao título de **Mestre em Letras**, tendo merecido os conceitos abaixo:

Banca	Assinatura	APROVADA Não APROVADA
CÉLIA ARNS DE MIRANDA		Aprovada
ANNA STEGH CAMATI		Aprovada
ISABEL JASINSKI		Aprovada

Curitiba, 11 de março de 2011

Prof.ª Dr.ª Maria José Foltran
Coordenadora



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
COORDENAÇÃO DO CURSO DE PÓS GRADUAÇÃO EM LETRAS

Ata quingentésima sexta, referente à sessão pública de defesa de dissertação para a obtenção de título de mestre a que se submeteu a mestranda **GABRIELA CARDOSO HERRERA**. No dia onze de março de dois mil e onze, às quatorze horas, na sala 1020, 10.º andar, no Edifício Dom Pedro I, do Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná, foram instalados os trabalhos da Banca Examinadora, constituída pelas seguintes Professoras Doutoras: **CÉLIA ARNS DE MIRANDA**, Presidente, **ANNA STEGH CAMATI** e **ISABEL JASINSKI**, designadas pelo Colegiado do Curso de Pós-Graduação em Letras, para a sessão pública de defesa de dissertação intitulada “DO TEXTO DE TENNESSEE WILLIAMS AO FILME DE JOHN HUSTON: *A NOITE DO IGUANA*, DIÁLOGOS INTERTEXTUAIS E INTERMIDIÁTICOS”. apresentada por **GABRIELA CARDOSO HERRERA**. A sessão teve início com a apresentação oral da mestranda sobre o estudo desenvolvido. Logo após a senhora presidente dos trabalhos concedeu a palavra a cada uma das Examinadoras para as suas arguições. Em seguida, a candidata apresentou sua defesa. Na sequência, a Professora **CÉLIA ARNS DE MIRANDA** retomou a palavra para as considerações finais. Na continuação, a Banca Examinadora, reunida sigilosamente, decidiu pela aprovação da candidata. Em seguida, a senhora Presidente declarou **APROVADA** a candidata, que recebeu o título de **Mestre em Letras**, área de concentração **Estudos Literários**, devendo encaminhar à Coordenação em até 60 dias a versão final da dissertação. Encerrada a sessão, lavrou-se a presente ata, que vai assinada pela Banca Examinadora e pela candidata. Feita em Curitiba, no dia onze de março de dois mil e onze. xxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxx


Dr.ª Célia Arns de Miranda


Dr.ª Anna Stegh Camati


Dr.ª Isabel Jasinski


Gabriela Cardoso Herrera

RESUMO

Este estudo se propõe a analisar, a partir de uma abordagem intertextual e intermediária, o texto dramático *A noite do iguana* (1961), de Tennessee Williams, e o filme homônimo de John Huston (1964). No passado, estudos sobre adaptação de obras literárias para o cinema colocavam o foco na questão da fidelidade da produção audiovisual em relação ao seu texto-fonte. Filmes baseados em textos literários, além de serem analisados levando em consideração sua fidelidade ao texto de origem, eram vistos como produções de menor valor artístico do que o texto-fonte. Havia uma supremacia implícita da literatura. Mas, a partir da década de 1990, esta visão cedeu lugar à intertextualidade, que diz que qualquer texto é construído como uma complexa rede de múltiplas relações com outros textos, discursos e influências, os quais foram apropriados e recriados. Não há lugar para hierarquias entre as obras, nem fidelidade ao “original”. O mesmo pode ser dito a respeito da noção de intermedialidade, já que a adaptação de um texto literário para outra mídia deve ser vista como uma livre recriação, com tanto valor quanto o texto-fonte. O filme de Huston não é apenas a transposição da peça de Williams para o cinema, mas também um trabalho de criatividade do cineasta, que usou, além do texto, outros elementos de seu próprio repertório para enfatizar aspectos diferentes da história, que agora é contada em outra mídia e a partir de seu ponto de vista. Além do processo de adaptação da peça para o cinema, esta dissertação explora a autotextualidade presente no texto dramático. Três obras anteriores de Williams foram consideradas fontes principais da peça: um conto com o mesmo título, um poema que o dramaturgo incorporou ao texto dramático e outra peça, que apresenta uma importante referência, principalmente ao protagonista de *A noite do iguana*. Todos esses diálogos entre textos e mídias contribuem para um entendimento mais aprofundado das obras e, conseqüentemente, é alcançada uma apreciação mais rica de ambos, peça e filme.

ABSTRACT

This study aims at analyzing, by way of an intertextual and intermediatic approach, the play *The night of the iguana* (1961), by Tennessee Williams, and its adaptation to cinema, the homonymous movie by John Huston (1964). In the past, adaptation studies were focused on the fidelity of the audiovisual production in relation to its original text. Films based on literary texts, besides being analyzed in terms of fidelity, were always considered as less valuable than the text. There used to be an implicit supremacy of the literature. However, since the 1990s, this criterion of fidelity has been replaced by the most complex notion of intertextuality. It says that any text is built as a complex network of multiple relations with other texts, discourses and influences, which have been appropriated and recreated by it. In this notion, there is no place for hierarchy among the works, nor fidelity to the "original". The same can be said about the notion of intermediality, because the adaptation of a literary text to another media must be seen as a free recreation, as valorous as the text. The movie by Huston is not only the transposition of the play by Williams, but also a work of creativity by the filmmaker, who used the text as well as other elements of his own repertory to emphasize different aspects of the story, that is told now in another media and following his point of view. Besides the process of adaptation of the play to cinema, this dissertation intends to explore the autotextuality present on the play. Three previous texts by Williams were considered major sources for the play: a short-story with the same title, a poem that was incorporated on the play, and another play which provided an important reference, especially to the main character of *The night of the iguana*. All these dialogues among texts and medias contribute to a deeper understanding of the works, and consequently a richer appreciation of both, play and movie, is achieved.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	7
1 A PEÇA E O FILME: VARIAÇÕES DE UMA MESMA HISTÓRIA	14
1.1 TENNESSEE WILLIAMS	17
1.1.1 <i>A noite do iguana</i> , a peça	24
1.1.2 O dramaturgo e o cinema	39
1.2 JOHN HUSTON	46
1.2.1 O cineasta e a literatura	49
1.2.2 <i>A noite do iguana</i> , o filme	51
2 DO TEXTO À TELA: FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA	67
3 A NOITE DO IGUANA: AUTOTEXTUALIDADE NA PEÇA DE TENNESSEE WILLIAMS ..	79
3.1 O CONTO “A NOITE DO IGUANA”	81
3.2 O POEMA “HOW STILL THE LEMON BRANCH”	89
3.3 A PEÇA <i>UM BONDE CHAMADO DESEJO</i>	94
4 A NOITE DO IGUANA: A (RE)CRIAÇÃO FÍLMICA DE JOHN HUSTON	104
4.1 FORA DO HOTEL COSTA VERDE... ..	106
4.2 O IGUANA	123
CONCLUSÃO	135
REFERÊNCIAS	140

INTRODUÇÃO

Literatura e cinema são dois meios artísticos que mantêm intenso diálogo. Desde o surgimento do cinema, foi visto que esta nova arte era capaz de narrar, com seus próprios recursos, uma história contada anteriormente em textos literários. Então, a prática de transformar uma narrativa literária em fílmica se espalhou a ponto de a maioria dos filmes terem sua origem não em chamados roteiros “originais”, criados especificamente para o cinema, mas na literatura.

Essa recorrente utilização de obras literárias como textos-fonte para produções cinematográficas atraiu o interesse de estudiosos, em especial da literatura. Eles, geralmente, não viam com bons olhos as adaptações, por as julgarem infiéis ao texto literário. Porém, vários desenvolvimentos teóricos foram minando as premissas nas quais a doutrina da fidelidade historicamente se baseia. As teorias do estruturalismo e do pós-estruturalismo subverteram muitos dos preconceitos e das hierarquias contra o cinema ao tornarem suspeitas ideias de pureza, essência e origem, provocando, indiretamente, impacto na discussão sobre adaptação. Também a semiótica, a crítica de Roland Barthes e o desconstrutivismo são teorias que tiveram impacto sobre o conceito de adaptação. As noções de fragmentação e “morte” do autor levaram ao questionamento da originalidade da fonte, o que possibilitou considerar a adaptação como uma construção híbrida, uma mistura de diferentes meios, discursos e colaborações.

Porém, dentre todas as teorias, a que contribuiu mais diretamente para os estudos de adaptações da literatura para o cinema foi a noção de intertextualidade. Proposta por Julia Kristeva a partir do conceito de dialogismo de Mikhail Bakhtin, a intertextualidade inclui o estudo das influências literárias que nutrem um texto literário, superando a unidirecionalidade do termo

“influência” e dando uma ênfase especial aos processos de criação e, principalmente, de recepção. Dentro da poética da intertextualidade, é estudado, por exemplo, a forma como um autor se apropria de um texto preexistente, transformando-o em seu, utilizando-se de diferentes mecanismos, como a citação, a referência, a paródia, o pastiche, etc. Além disso, a noção de intertextualidade possibilita que as relações entre os textos não sejam consideradas empobrecedoras das obras. Ao contrário, elas os tornam ainda mais ricos, devido às diversas novas possibilidades de leituras que suscitam. Já que a intertextualidade enfatiza a incessante permuta dos vestígios textuais, ela possibilita ao estudo das adaptações uma aproximação menos valorativa entre cinema e literatura.

Assim, depois da incorporação de diversos conceitos, os estudos de adaptações literárias para o cinema, desde meados da década de 1990, vêm levando em conta que, quando o espectador vê um filme adaptado de uma obra literária que já conhece, nunca conseguirá resgatar no cinema a experiência que teve ao ler o livro. Do mesmo modo, a experiência que teve ao ver o filme também não pode ser igualada à da leitura. A partir desse novo pensamento, teóricos e críticos substituíram análises calcadas na questão da fidelidade por estudos baseados em diálogos intertextuais. Desse modo, percebeu-se que as adaptações fílmicas devem ser situadas numa rede de referências e transformações intertextuais, de textos que geram outros textos num processo infinito de recriação, sem necessidade de definir o ponto de partida. Assim, abriu-se aos textos literários e fílmicos infinitas possibilidades, geradas por todas as práticas discursivas desdobradas a partir dos diferentes tipos de intertextos.

Também é importante considerar que quando um filme que se propõe a contar a “mesma” história de um texto literário, não se pode esquecer de que

se tratam de diferentes mídias, que utilizam recursos próprios. Palavras e imagens, por exemplo, não podem ser equiparadas ou comparadas:

a palavra, como o conceito que ela designa, é uma noção geral e genérica, ao passo que a imagem tem uma significação precisa e limitada: o cinema jamais mostra “a casa” ou “a árvore”, mas “tal casa” particular, “tal árvore” determinada. (MARTIN, 2003, p. 23)

Portanto, deve-se levar em conta as singularidades de cada meio quando é feito um estudo intermediário.

A partir das noções de intertextualidade e intermedialidade, este trabalho analisa a peça *A noite do iguana*, de Tennessee Williams, e o filme homônimo, dirigido por John Huston. A escolha deste texto dramático e de sua adaptação para o cinema se deve, especialmente, à importância deles dentro da obra dos dois criadores, ambos com papel de destaque na produção artística norte-americana.

A adaptação fílmica se destaca dentro da obra bastante diversa de Huston, exatamente por condensar diversas temáticas presentes em outras produções. A peça, considerada um divisor de águas na carreira de Williams, também tem um lugar relevante dentro de sua obra. Ela, ao mesmo tempo em que retoma temas recorrentes em textos dramáticos anteriores, apresenta um novo posicionamento frente a eles por parte dos personagens. Além disso, a escolha deste texto dramático também foi pautada levando em consideração o pouco destaque dado a ele pelos estudiosos da obra de Williams. Em comparação com outras peças de renome do dramaturgo, como *Um bonde chamado desejo* e *Gata em teto de zinco quente*, há uma quantidade significativamente menor de estudos sobre *A noite do iguana*, apesar de ser uma obra bastante reconhecida e premiada. No Brasil, este quadro é ainda mais marcante, já que o texto dramático nunca foi publicado em português, dificultando ainda mais o acesso dos leitores.

Williams, um dos maiores escritores estadunidenses do século XX, é o dramaturgo americano que mais teve textos adaptados para o cinema. Os filmes criados a partir de suas obras contribuíram tanto para o seu próprio prestígio, quanto para a consolidação de um novo estilo de cinema produzido em Hollywood. Dentre as versões fílmicas de suas peças produzidas nas décadas de 1950 e 1960, a que mais se distancia do texto-fonte é *A noite do iguana*. Por outro lado, o texto dramático apresenta temáticas recorrentes também na obra de Huston. Portanto, o cineasta apenas alterou o enfoque de alguns personagens e acontecimentos para que os temas, já presentes na peça, fossem redimensionados no filme.

É importante considerar que o texto adaptado é uma peça de teatro e, portanto, apresenta diferenças em relação a um texto não-dramático. Uma peça, segundo o próprio Williams, só existe no palco¹, ou seja, não foi escrita apenas para ser lida e sim para ser representada.

A teórica de teatro Anne Ubersfeld, inicia seu livro *Para ler o teatro* (2005, p. XI), com a seguinte afirmação: “Todo mundo sabe [...] que não se pode ler o teatro”, já que ele é feito para ser representado. Porém, ela explica que é necessária a leitura do texto porque é ele que permanece. Ela diz que o teatro é a “arte do paradoxo”, por ser ao mesmo tempo “eterna” (texto) e “instantânea” (representação) (UBERSFELD, 2005, p. 1). É possível fazer, como Patrice Pavis, em *A análise dos espetáculos* (2005, p. 187-188), uma diferenciação entre “texto lido” e “texto representado”, para saber como o texto dramático chega a seu receptor, se está sendo lido por ele ou representado para ele por atores:

O texto lido não foi ativado por uma voz humana [...] É ativado no ato de sua recepção, mas de maneira individual e silenciosa [...] O texto

¹ Comentário feito por Tennessee Williams em entrevista a Lewis Funke e John E. Booth, publicada pela primeira vez na revista *Theatre Arts*, em janeiro de 1962, e republicada em 1986, na coletânea *Conversations with Tennessee Williams* (DEVLIN, 1986, p. 100).

representado e pronunciado pelo ator já está servido por uma cena e signos prosódicos, visuais, gestuais dos quais já não se pode mais fazer abstração. Ao escutar essa cópia verbal do texto, ao ver qual situação de enunciação se estabelece e produz em retorno um certo sentido para o texto, o espectador recebe uma opção muito precisa (mesmo se ela é muitas vezes pouco legível ou incoerente) que fecha a interpretação para outras opções. Por outro lado, esse mesmo espectador recebe do texto dramático propriedades que talvez lhe teriam escapado na leitura. (PAVIS, 2005, p. 187-188)

Partindo dessa classificação de Pavis, será considerada a peça de teatro em questão como um texto lido, já que não será estudada uma montagem da peça e sim apenas o texto escrito, e o filme como um texto representado, pois não será analisado o roteiro escrito ou anotações feitas pela equipe de produção e sim a obra final, representada, editada, sonorizada, etc. Esta escolha foi orientada principalmente pelo aspecto de permanência das obras. Tanto o texto dramático de Williams como o filme de Huston são as duas produções às quais o público tem acesso mais fácil e sem alterações, ou seja, cada vez que for lido o texto ou assistido ao filme, a leitura se modificará, já que depende de cada leitor/espectador, mas a obra impressa ou filmada será sempre igual. O mesmo não aconteceria se se tratasse de uma montagem, pois a cada apresentação há diferenças, ou do roteiro do filme, pois ele, apesar de finalizado, poderia ser transposto para as telas de diversas maneiras, dependendo do cineasta.

Também é necessário destacar que a citabilidade do filme é bastante problemática, pois, como já mencionado, não é possível equiparar a linguagem escrita e a linguagem audiovisual.

O diálogo é possível de citação, mas com uma perda de tom, intensidade, timbre e simultaneidade da expressão facial e corporal. No caso do ruído, um relato verbal é sempre uma tradução, uma distorção. A imagem, por fim, não pode de forma alguma ser transposta em palavras. (STAM, 2003, p. 210)

Outra questão importante a ser esclarecida é que, enquanto a peça foi escrita apenas por Williams, o filme foi realizado por uma equipe. Cada membro deste grupo de pessoas – diretor, roteirista, editor, atores, câmeras, etc. – trouxe sua colaboração para o resultado final da obra. Porém, neste trabalho, apesar da consciência que se trata de um trabalho coletivo, a equipe será concentrada na figura do cineasta, John Huston, e é ele quem responderá pela autoria do filme.

Para a análise das duas obras, a pesquisa está dividida em quatro capítulos. O primeiro, “A peça e o filme: variações de uma mesma história”, apresenta as duas produções e seus respectivos autores. Além disso, traz a relação do escritor com o cinema e do cineasta com a literatura. A fundamentação teórica da pesquisa é mostrada no segundo capítulo (“Do texto à tela: fundamentação teórica”), no qual é feito um breve percurso da noção de intertextualidade até chegar à relação entre as mídias, destacando o papel do leitor. Teóricos como Robert Stam, Claus Clüver e Linda Hutcheon serão utilizados.

O terceiro capítulo, dividido em três subcapítulos, apresenta os diálogos autotextuais de *A noite do iguana* com três textos anteriores de Williams que, explicitamente, têm relações com a peça. O primeiro subcapítulo, “O conto ‘A noite do iguana’”, aponta semelhanças e diferenças entre as duas obras homônimas, ressaltando como as alterações feitas pelo dramaturgo deram maior complexidade à peça. No subcapítulo seguinte, “O poema ‘How Still the Lemon Branch’”, é analisado este texto poético, escrito em 1940, e como sua temática foi recontextualizada e ampliada ao ser incorporado à peça. E o terceiro, “A peça *Um bonde chamado desejo*”, relaciona os dois textos dramáticos, enfocando os personagens, em especial os protagonistas.

“*A noite do iguana: a (re)criação fílmica de John Huston*” é o título do último capítulo, no qual será estudada a adaptação do texto dramático de Williams para o cinema. Como se tratam de obras com muitas cenas relevantes, para este trabalho foram escolhidos dois pontos principais a serem analisados, em dois subcapítulos: “Fora do Hotel Costa Verde...” trata da primeira parte do filme, inexistente no texto-fonte, e “O iguana” examina o símbolo mais marcante da história e sua relação com a situação dos personagens.

Já que a adaptação de um texto literário para as telas é mais do que uma transposição, é uma (re)criação, pois envolve criatividade para adequar o texto a uma nova linguagem, esta pesquisa pretende apontar quais os sentidos das escolhas feitas pelo cineasta na hora de adaptar o texto-fonte para as telas e como elas permitem que o filme ganhe uma nova perspectiva, apesar de contar basicamente a “mesma história” da peça. Outro foco de interesse do trabalho é verificar como uma leitura do texto dramático, levando em conta diálogos intertextuais com outras obras de Williams, torna-se ainda mais profícua, pois permite novas possibilidades de interpretação. Para isso, é imprescindível elucidar qual a importância das noções de intertextualidade e intermedialidade para a análise das obras escolhidas, e demonstrar como a visão de um filme adaptado de uma obra literária é ampliada a partir da leitura do texto-fonte e, de modo recíproco, como o filme traz novas interpretações à obra literária. Para isso, é necessário motivar o leitor a perceber como os diálogos entre as obras as enriquecem. Portanto, buscar semelhanças e diferenças na peça e no filme, sem levar em conta a noção de fidelidade ao texto dramático, mas sim que tipo de adaptação o filme se propõe a ser e qual o enfoque dado pelo cineasta, torna-se parte importante do trabalho, para que se perceba como elas permitiram a criação de uma nova obra.

1 A PEÇA E O FILME: VARIAÇÕES DE UMA MESMA HISTÓRIA

*A noite do iguana*², que estreou no Royale Theater, na Broadway, em 28 de dezembro de 1961 e teve 316 apresentações durante os nove meses em que esteve em cartaz (até 29 de setembro de 1962), foi a última peça de Tennessee Williams (1911-1983) a alcançar grande sucesso de crítica e público. Esta primeira montagem – dirigida por Frank Corsario e com um excelente elenco, incluindo a aclamada atriz Bette Davis – foi indicada ao principal prêmio de teatro nos EUA, o Tony Awards, além de dar a Williams o seu quarto New York Drama Circle Critics' Award. Já com a primeira montagem na Inglaterra, dirigida por Philip Wiseman e apresentada no Savoy Theatre em 1965, o autor recebeu o London Critics' Poll de melhor peça estrangeira (CRANDELL, 1998, p. 150-154; DEVLIN, 1986, p. xii-xviii).

Em 1964, assim como aconteceu com outras peças de Williams, foi lançada a versão para o cinema de *A noite do iguana*³, dirigida por John Huston (1906-1987). Filmado entre setembro e novembro de 1963, o filme estreou em 6 de agosto de 1964. A *première* contou com a presença de todo o elenco principal, encabeçado por Richard Burton, Ava Gardner e Deborah Kerr. Assim como a peça de Williams, o filme também alcançou sucesso de crítica e público. Também estão no elenco Cyril Delevant, como Nonno, e Grayson Hall, que recebeu uma indicação ao Oscar de Melhor Atriz Coadjuvante por sua interpretação de Miss Fellowes. O filme recebeu outras duas indicações aos prêmios da Academia – Direção de Arte e Cinematografia (em preto e branco) – e ganhou o Oscar de Melhor Figurino (em preto e branco) (BRILL, 1997, p. 92-94; NOLAN, 1965, p. 226-230).

² Todas as citações da peça presentes neste trabalho foram retiradas da edição da Penguin Books, de 1968, e serão indicadas apenas pelas iniciais NI, seguidas do número da página.

³ Todos os diálogos do filme citados neste trabalho foram retirados das legendas em português do DVD de *A noite do iguana*, lançado no Brasil em 2006, e serão indicados apenas pelas iniciais NI, seguidas da marcação do tempo.

A noite do iguana conta a história de Shannon, um pastor afastado da igreja por comportamento inadequado e que, como muitos dos personagens de Williams, atravessa uma crise emocional. Considerado por Charles Watson “um dos melhores personagens masculinos de Williams” (1997, p. 188), Shannon, que trabalha temporariamente como guia turístico, leva um grupo de professoras do Texas para conhecer a costa mexicana. Dentre elas está a jovem Charlotte, a quem ele é acusado de seduzir. Por isso, Miss Fellowes, a líder do grupo, ameaça delatar Shannon, para fazer com que ele perca o emprego.

À procura de ajuda, ele desvia a rota da excursão e vai ao Hotel Costa Verde, de sua amiga Maxine, uma recém-viúva que deseja que Shannon ocupe o lugar do finado marido. Esta mudança no roteiro da viagem desagrada ao grupo, principalmente Miss Fellowes, que quer partir imediatamente. Porém, Shannon esconde uma peça do ônibus, impedindo o grupo de seguir viagem.

A chegada deles ao hotel é o início da peça. Pouco depois, chegam também Hannah, “a figura mais forte no panteão espiritual de Williams” (CRANDELL, 1998, p. 151)⁴, e seu avô de 97 anos, Nonno, artistas falidos que precisam de um lugar para ficar. Nonno, que é apresentado como o poeta mais velho ainda em atividade, está finalmente trabalhando em um poema novo, depois de vinte anos sem escrever.

Antes de o sol se pôr, outro funcionário da agência de turismo chega ao hotel para resgatar o grupo de professoras. Quando eles vão embora, Shannon fica ainda mais angustiado, pois perdeu o emprego e não sabe o que fazer. Em crise, ele recebe ajuda de Hannah, que diz já ter passado por um momento como este. O relato dela a respeito dos “demônios azuis” que a atormentam e de como ela aprendeu a não se deixar dominar por eles dá a

⁴ Na versão em inglês: “the strongest figure in the Williams spiritual pantheon”.

Shannon profunda inspiração. Com a ajuda de Hannah, Shannon pode redescobrir o melhor sobre si mesmo, abandonando a autopiedade que obscurecia sua coragem e integridade. Ele tem um espírito que ela reconhece ser parceiro do seu, embora eles sejam companhia um do outro por apenas uma noite, sem haver contato físico. Ela expressa seu respeito pela bondade e a decência de Shannon, quando ele próprio acha que perdeu ambas. Como a morte de Nonno é iminente, Shannon propõe a Hannah que eles viajem juntos, mas ela não aceita. Nonno finalmente conclui o poema e, logo depois, Maxine convida Shannon para um banho de mar. Os dois descem para a praia e Nonno morre, deixando Hannah sozinha.

Este é um pequeno resumo da história. Porém, o que mais chama atenção numa leitura um pouco mais cuidadosa da peça é a ambiguidade presente em todos os personagens. Williams não demonstra uma posição maniqueísta. Pelo contrário, apresenta a ambivalência de cada indivíduo, as virtudes e os desvios de caráter de todos eles. Shannon não é apenas o pastor exonerado por seduzir jovens, também é alguém gentil com as pessoas e preocupado com as mazelas sociais. Maxine é tanto a viúva sedutora, amante dos funcionários do hotel, quanto a mulher solitária, que busca segurança. Nonno é doce e inconveniente, Charlotte é ingênua e sedutora, Miss Fellowes é zelosa e despeitada. Mesmo Hannah, sempre tranquila e disposta a ajudar, mostra-se consciente de seu lado obscuro. No filme, as ambiguidades foram mantidas, mas alterações também aparecem, devido ao diferente enfoque dado a alguns personagens pelo cineasta.

1.1 TENNESSEE WILLIAMS

Thomas Lanier Williams⁵ nasceu em Columbus, Mississippi, filho de um caixeiro viajante, Cornelius, e de uma dona-de-casa, Edwina. As diferenças entre o pai e a mãe marcaram tanto o jovem Williams que eles se tornaram modelo de dois tipos de personagens recorrentes em suas obras, os quais retratam duas culturas distintas. A mãe representa a cultura agrária do sul dos Estados Unidos, que olha nostalgicamente para um mítico passado de refinamento, elegância e gentileza, e o pai, um norte mercantil, que olha para o futuro e valoriza o pragmatismo e a praticidade em oposição ao tradicionalismo e à beleza.

Segundo C. W. E. Bigsby, na obra *A Critical Introduction to Twentieth Century American Drama* (1986, p. 21-22), os pais representam duas respostas distintas para as pressões tanto do mundo público quanto do privado. De um lado o pai, “confiante e aparentemente seguro sexualmente, esquivava-se de casualidades e vulnerabilidades da vida através de um movimento sem cessar”; de outro a mãe, passiva e frágil, “procurava desesperadamente em relações pessoais um lugar para se esconder do mundo”. O dramaturgo “viu e tomou consciência de ambos: ao mesmo tempo em que temia mas respeitava seu pai, amava mas sentia pena de sua mãe”⁶. Ken Bloom, na obra *Broadway: An Encyclopedia* (2004, p. 557), também destacou as personalidades antagônicas dos pais e como elas influenciaram a vida e a obra do dramaturgo:

A mãe de Williams, muito semelhante a Blanche em seu principal trabalho, *Um bonde chamado desejo*, aderiu a costumes irrelevantes e a uma ideia algo irreal sobre a convenção social de então. O pai de

⁵ Os dados biográficos de Tennessee Williams foram retirados de suas *Memórias*, publicadas originalmente em 1972.

⁶ Na versão em inglês: “[His father] confident, apparently sexually secure, evading the causalities and vulnerabilities of life by keeping on the move [...]; on the other hand is the passive, fragile self, desperately seeking in personal relationships a place to hide from the world. Williams saw both and embraced both. He feared but was awed by his father; he loved but pitted his mother.”

Williams chamava seu filho de “Miss Nancy” e expressava austeramente sua aversão a ele [...] não importa para quão longe ele fugiu, suas memórias e cicatrizes daqueles anos permaneceram com ele.⁷

Thomas era o segundo de três filhos. A irmã mais velha, Rose, foi diagnosticada como portadora de esquizofrenia ainda jovem, fato que claramente influenciou a vida e a obra do irmão, que apresenta diversos personagens com instabilidade emocional e mental. O próprio dramaturgo, em suas *Memórias* (1976), afirma que há semelhanças entre Rose e Laura, uma das personagens de sua primeira peça de sucesso, *The Glass Menagerie* (*À margem da vida*⁸, 1944), baseada num conto anterior, “Retrato de uma moça em vidro” (1943), embora sua irmã não tenha sido totalmente reproduzida na personagem:

Mas vocês não conhecem Miss Rose e nunca a conhecerão, a não ser que venham a conhecê-la através desta “coisa”, porque a Laura de *Menagerie* era semelhante a Miss Rose apenas em sua inevitável “diferença”, que aquela velha lince fêmea Amanda não acreditava que existisse. E, como já disse, podem conhecer apenas um pouco mais dela através do *Retrato de uma moça em vidro*. (WILLIAMS, 1976, p. 157-158)

Esta peça é considerada por muitos críticos como autobiográfica. O protagonista, Tom, teria sido baseado no próprio autor, enquanto Amanda Wingfield, um arquétipo da mulher sulista e mãe de Laura e Tom, em sua própria mãe. Porém ela, diante da encenação da peça, teria afirmado que não conseguia se ver em Amanda (WILLIAMS, 1976, p. 160).

⁷ Na versão em inglês: “Williams’ mother, much like Blanche in his masterwork, *A Streetcar Named Desire*, adhered to largely irrelevant mores and a somewhat unreal idea of the current social convention. Williams’ father called his son “Miss Nancy” and relentlessly expressed his disgust for the youngster. [...] no matter how far he fled the memories and scars of those years stayed with him”.

⁸ O título em inglês, *The Glass Menagerie*, recebeu algumas traduções para o português, dentre elas *Algemas de Cristal*, *Zoológico de vidro* e *À margem da vida*. O último será adotado neste trabalho por se tratar do título dado à primeira montagem da peça no Brasil, ainda na década de 1940.

Não foram apenas os pais e Rose que marcaram a escrita de Williams. Muitos dados de sua própria experiência pessoal são semelhantes ao que é retomado em sua produção, tanto no que diz respeito a personagens, quanto a lugares e acontecimentos. Além disso, ele mesmo garante que precisa conhecer a fundo os sentimentos para depois retratá-los em suas obras: “não consigo apresentar no palco uma fraqueza humana a menos que a conheça na pele. Eu exponho uma boa quantidade de fraquezas e brutalidades humanas e, conseqüentemente, eu as tenho” (WILLIAMS, 1979, p. 12)⁹.

Diversos críticos reduzem suas análises das obras do dramaturgo a comparações entre fatos biográficos e histórias criadas por ele. Apesar de serem notáveis as semelhanças entre vida e obra, uma simples comparação entre esses dois âmbitos reduziria o valor dos textos a uma reprodução de sua vida, quando a criação artística, na verdade, vai muito além. As obras são microcosmos representativos do que o dramaturgo quer discutir, não se limitam a estabelecer um relato pessoal, por mais que referências biográficas sejam encontradas. Bigsby afirma que Williams “converteu suas próprias neuroses, sua própria histeria em lirismo” (1986, p. 18)¹⁰.

Williams começou a escrever ainda na infância e, já nos primeiros poemas e contos, há temas, personagens e mesmo frases que se repetirão em seus textos dramáticos. No prefácio da peça *Sweet Bird of Youth (Doce pássaro da juventude, 1959)*, ele conta que aos 14 anos descobriu que escrever era o seu refúgio, uma maneira de se libertar do mundo em que vivia, no qual não se sentia confortável (WILLIAMS, 1979, p. 9). Anos depois, em uma entrevista, Williams declarou que criava mundos imaginários para que neles pudesse se refugiar do mundo real, porque nunca havia conseguido se

⁹ Na versão em inglês: “I can’t expose a human weakness on the stage unless I know it through having it myself. I have exposed a good many human weaknesses and brutalities and consequently I have them”.

¹⁰ Na versão em inglês: “he turned his own neuroses, his own hysteria, into lyricism”.

ajustar a ele (BIGSBY, 1994, p. 34). Estas são apenas algumas das afirmações do escritor com relação ao efeito terapêutico que o ato de escrever representou para suas questões psicológicas.

Com o objetivo de ser jornalista, em 1929 entrou na University of Missouri, em Columbia. Dois anos depois, por falta de dinheiro, foi obrigado pelo pai a deixar o curso e trabalhar numa fábrica de calçados. Foi uma época bastante desagradável para ele, principalmente porque não conseguia se enquadrar no sistema capitalista. Esta experiência também contribuiu para a criação de vários dos seus personagens, desajustados ao mundo como ele. Em 1935, começou a escrever peças curtas, das quais produzia montagens pequenas. A primeira delas, a montagem de *Cairo! Shanghai! Bombay!*, realizada num pequeno teatro de Memphis chamado Rose Arbor, permitiu que ele, a partir daí, passasse a se sustentar apenas produzindo seus textos no teatro e escrevendo, além de peças, poemas e contos, publicados em jornais e revistas. Retornou à faculdade e se graduou em 1938, na University of Iowa. Por causa de seu acentuado sotaque sulista, seus colegas em Iowa o apelidaram de Tennessee, estado natal de seu pai, nome com o qual passou a assinar suas obras em 1939.

A partir de 1944, com o sucesso da peça *À margem da vida*, Williams se tornou um dos dramaturgos mais prestigiados em todo o mundo. Seus textos dramáticos – entre eles *A Streetcar Named Desire* (*Um bonde chamado desejo*, 1947), *The Rose Tattoo* (*A rosa tatuada*, 1951), *Cat on a Hot Tin Roof* (*Gata em teto de zinco quente*, 1955), *Suddenly Last Summer* (*De repente, no verão passado*, 1958), *Sweet Bird of Youth* (*Doce pássaro da juventude*, 1959) e *The Night of the Iguana* (*A noite do iguana*, 1961)¹¹ – receberam, e ainda

¹¹ Como nem todas os textos dramáticos foram publicados em português, os títulos utilizados nesta pesquisa foram retirados das primeiras montagens das peças no Brasil.

recebem, montagens em diversos países, além de famosas versões cinematográficas.

Homossexual assumido, Williams manteve um relacionamento com Frank Merlo, ex-combatente da Segunda Guerra Mundial, de 1947 a 1961, período áureo de sua produção literária. Pouco depois de o dramaturgo finalizar *A noite do iguana*, em 1961, Merlo morreu devido a um câncer de pulmão. A partir desse acontecimento, Williams aumentou o consumo de medicamentos, drogas e álcool. Ainda nos anos 60, foi internado algumas vezes em clínicas de reabilitação. Continuou a escrever para o teatro, mas nenhuma de suas peças alcançou o sucesso anterior.

Ken Bloom garante que as peças escritas depois de *A noite do iguana* “se tornaram confusas em estilo e insubstanciais na essência” (2004, p. 559)¹². Bigsby, em *Modern American Drama* (1994, p. 65-66), assegura que a morte de Merlo o afetou profundamente, desestabilizando-o psicológica e artisticamente. As peças que ele produziu depois dessa perda são frequentemente “brutais, apocalípticas e focadas na morte”. Assim, utilizando-se de “autopiedade, estas peças levaram sua própria condição para o centro do palco [...] elas ofereceram pouco mais do que atenuados devaneios”¹³. Robert B. Shuman também acentua que o trabalho de Williams perdeu o foco depois da morte de Merlo. Em *Great American Writers: Twentieth Century* (2002, p. 1655), ele afirma:

Seus trabalhos se tornaram mais pessoais, com o foco no artista encarando poderes criativos em declínio, e cada vez mais experimentais, com personagens que representam frequentemente

¹² Na versão em inglês: “became muddled in style and insubstantial at their core”.

¹³ Na versão em inglês: “brutal, apocalyptic, focused on death [...] Self-pitying, these plays moved his own condition to centre stage [...] they offer little more than attenuated reveries”.

dois lados da mesma personalidade lendo frases de diálogos deixadas incompletas.¹⁴

Williams morreu aos 71 anos, numa suíte do Elysée Hotel em Nova York. O jornal *The New York Times*, em matéria publicada dois dias após a sua morte, revelou que, embora a princípio os médicos tenham achado que morrera por causas naturais, na autópsia foi declarada morte por asfixia: uma tampa de colírio bloqueava sua laringe. Provavelmente, o que contribuiu para esse trágico acidente foi o grande consumo de drogas e álcool.

Em sua lápide, no cemitério de Calvary, em St. Louis, Missouri, consta a inscrição “Poeta e Dramaturgo” (*Poet and Playwright*), adjetivos muito pertinentes para classificá-lo, pois, embora seus textos dramáticos sejam o ponto alto de sua produção, eles são caracterizados por sua poeticidade e pelas modificações que esta união entre as linguagens da poesia e do teatro acarretaram na cena dramatúrgica. O próprio Williams, no prefácio de *The Glass Menagerie* (1979, p. 229), explica sua concepção de uma nova forma de teatro, que, segundo ele, deve tomar o lugar de um teatro exausto de convenções realistas, estilo em voga na Broadway, em sua época:

A correta peça realista, com genuína geladeira e autênticos cubos de gelo, personagens que falam exatamente como os espectadores falam, correspondem à paisagem acadêmica e têm a mesma virtude de uma semelhança fotográfica. Nos dias de hoje, qualquer um deveria saber a falta de importância que representa a fotografia na arte; que verdade, vida ou realidade é uma coisa orgânica que a imaginação poética pode representar ou sugerir em essência apenas através de transformação, mudanças para formas diferentes daquelas que meramente apresentam aparências.¹⁵

¹⁴ Na versão em inglês: “His works became more personal in their focus on the artist facing declining creative powers, and increasingly experimental, with characters who were often two sides of the same personality reading lines of dialogue left incomplete”.

¹⁵ Na versão em inglês: “The straight realistic play with its genuine frigidaire and authentic ice cubes, its characters that speak exactly as its audience speaks, corresponds to the academic landscape and has the same virtue of a photographic likeness. Everyone should know nowadays the unimportance of the photographic in art; that truth, life, or reality is an organic

Matthew C. Roudané, na introdução da obra *The Cambridge Companion to Tennessee Williams* (1998, p. 2), diz que Williams reinventou o palco norte-americano, pois sua grande preocupação eram as palavras. O crítico acredita que o valor que ele dava a elas é que o tornou singular entre outros dramaturgos seus contemporâneos. Segundo ele, Williams “celebrava a linguagem”, e é sua “linguagem poética que dá vida à palavra”¹⁶ e às suas produções teatrais:

Ele procurou encontrar equivalentes verbais para expressar a tortura interior de seus personagens. [...] Esta vontade de ampliar seu teatro para algo além da forma tradicional de realismo, que naquele momento era o modo dominante de expressão teatral na América, permitiu a Williams criar um drama lírico, um teatro poético. (ROUDANÉ, 1998, p. 2-3)¹⁷

Thomas E. Porter, em *Myth and Modern American Drama* (1970, p. 153), também destacou o trabalho com as palavras feito por Williams. Porter afirma que “há uma exuberância em Williams, [...] seus diálogos têm, ao mesmo tempo, um ar de autenticidade e *flashes* de iluminação poética”¹⁸. Na mesma linha, Signi Falk, em seu estudo intitulado *Tennessee Williams* (1966, p. 26), falou da preocupação do dramaturgo com a linguagem: “Tennessee é um escritor conscientemente literário cujo trabalho nos mostra uma crescente e inteligente manipulação de palavras para conseguir um impacto emocional”. A

thing which the poetic imagination can represent or suggest in essence only through transformation, through changing into other forms than those which merely present appearances. [These remarks] have to do with a conception of a new plastic theatre which must take the place of the exhausted theatre of realistic conventions”.

¹⁶ Na versão em inglês: “Williams celebrates language. [...] a poetic language that makes the word flesh”.

¹⁷ Na versão em inglês: “He sought to find the verbal equivalents for his characters’ tortured inner selves. [...] This willingness to open up his theatre to more than the traditional forms of realism, then the dominant mode of theatrical expression in America, allowed Williams to create a lyric drama, a poetic theatre”.

¹⁸ Na versão em inglês: “There is an exuberance in Williams; [...] his dialogue has an air of authenticity along with flashes of poetic illumination”.

crítica garante que o principal de suas peças não é o enredo ou os personagens, é o diálogo:

A maior contribuição de Williams [...] foi seu modo de manipular o diálogo. Cena após cena, não importando as diferenças de clima e assunto, não importando a artificialidade com que foi posta em ação, causa a impressão de linguagem viva. (FALK, 1966, p. 177)

As peças de Williams lidam com violência, tensões sexuais, solidão e incapacidade dos personagens de se enquadrarem no mundo. Segundo Bigsby, em algumas ocasiões, “ele foi capaz de genuína poesia”. Além disso, ele também “conseguiu [...] demonstrar um belo controle de linguagem e imagem, uma tensão precisamente sustentada entre a sensibilidade poética e um cenário prosaico”, o que faz com que, ainda hoje, algumas de suas peças estejam entre “os melhores trabalhos que surgiram no teatro dos Estados Unidos” (BIGSBY, 1986, p. 5-6)¹⁹.

1.1.1 *A noite do iguana*, a peça

Conforme mencionado inicialmente, *A noite do iguana* é considerada o último grande trabalho de Williams. É interessante o fato de que a primeira vez que ele foi ao México, no verão de 1940, hospedou-se no Hotel Costa Verde, em Puerto Barrio: tempo e espaço retomados na peça. A primeira montagem, que estreou na Broadway na última semana de 1961, rendeu ao dramaturgo, além de prêmios, a capa da revista *Time* de março de 1962, na qual o proclamaram “talvez o maior dramaturgo vivo no mundo”²⁰.

¹⁹ Na versão em inglês: “On occasion he was capable of a genuine poetry, [...] he could also [...] demonstrate a fine control of language and image, a precisely sustained tension between the poetic sensibility and a prosaic setting [...] [some plays among] the best works to have come out of the American theatre”.

²⁰ Na versão em inglês: “perhaps the greatest living dramatist in the world”.

Mesmo tendo estreado com “críticas diversas”, a peça “demonstrou firmemente que Williams era um grande dramaturgo” (BLOOM, 2004, p. 468 e 558)²¹. Na época, ele explicou que *A noite do iguana* apresenta “um grupo de pessoas desesperadas que necessitam da humilde nobreza individual de, no decorrer de uma noite, colocar o desespero do outro acima de suas preocupações consigo mesmo” (DEBUSSCHER, 1989, p. 58)²². Com esta afirmação, o dramaturgo anuncia mudanças na forma como se desenrolam nesta obra temáticas recorrentes em trabalhos anteriores, como bem percebeu Howard Taubman, em um artigo para o jornal *The New York Times*, publicado logo após a estreia:

Para o Sr. Williams, *A noite do iguana* marca um momento decisivo. Quando comparada com as melhores de suas peças anteriores, este trabalho de sutis vibrações reflete uma mudança profunda. Ele vai além da eliminação de gestos explosivos e chocantes, os quais deram a alguns de seus outros trabalhos a condição de serem sensacionais e escandalosos, e alcança a atitude do dramaturgo frente à vida. (1962, sec. 2, p. 1)²³

Provavelmente, a diferença mais marcante de *A noite do iguana* com relação às peças anteriores de Williams é que, embora trate de temas semelhantes, como isolamento, fuga da realidade, loucura e crueldade, ela termina de forma muito mais esperançosa, já que Shannon consegue escapar, até certo ponto, do violento destino que, geralmente, é implacável com os heróis criados por Williams.

²¹ Na versão em inglês: “William’s play opened to mixed reviews”; “The drama [...] firmly demonstrated that Williams was a major playwright”.

²² Na versão em inglês: “a fair of desperate people who need the humble nobility of each putting the other’s desperation, during the course of a night, above his concern of his own”.

²³ Na versão em inglês: “For Mr. Williams, *The Night of the Iguana* marks a turning point. When compared with the best of the preceding plays, this work of subtle vibrations reflects a profound change. It goes beyond the elimination of the explosive and shocking gestures, which have given some of the other works the fillip of being sensational and scandalous, and reaches into the playwright’s attitude towards life”.

No final, Shannon, apesar de ter perdido o emprego como guia turístico, que ele considerava sua última chance de continuar vivendo na realidade, adquiriu autocontrole, tornando-se mais preparado para resistir ao mundo real. Ken Bloom afirma que “de certa forma, este é o trabalho mais otimista de Williams; *A noite do iguana* demonstra que a paz, embora temporária, pode ser alcançada” (BLOOM, 2004, p. 558)²⁴. Mesmo que a estabilidade emocional que Shannon alcança no final da peça seja apenas temporária, é possível que ele saia com mais facilidade da próxima crise, talvez sem precisar contar com outra pessoa além de si mesmo.

Alguns críticos acreditam que a chave do sucesso da peça está em Hannah, alguém que “incorpora os santificados atributos de compaixão, tolerância, asceticismo e uma grande força frente à adversidade” (THOMPSON, 1989, p. 167)²⁵. Na época de sua estreia na Broadway, foi publicado, na revista *Life*, o artigo “Tough Angel of Mercy”²⁶ (1962, p. 67), o qual afirma que “*A noite do iguana* é a melhor peça de Williams em muitos anos” e que Hannah conduz o “coração de seu criador” mais claramente do que qualquer outro personagem já criado por ele²⁷. Taubman concorda com a posição de destaque de Hannah: “Nenhum personagem inventado por Williams tem tanta dignidade e coragem quanto Hannah Jelkes” (1962, sec. 2, p. 1)²⁸. O mesmo posicionamento também é defendido por George Crandell (1998, p. 150-151):

²⁴ Na versão em inglês: “In a way, it is Williams’ most optimistic work; *The Night of the Iguana* shows that peace, however impermanent, can be achieved”.

²⁵ Na versão em inglês: “[Hannah] embodies the saintly attributes of compassion, tolerance, asceticism, and a great fortitude in the face of adversity”.

²⁶ Na revista, não é apresentado o autor do artigo em questão. Por isso, seguindo as normas de trabalhos acadêmicos da UFPR, a entrada da referência é feita pelo nome do artigo.

²⁷ Na versão em inglês: “*The Night of the Iguana* is Williams’s best play in many seasons [...] Hannah drives home [...] the heart of his writing”.

²⁸ Na versão em inglês: “No character of Mr. Williams’ invention has had the heartbreaking dignity and courage of Hannah Jelkes”.

Corajosa, nobre e consciente de si mesma, Hannah Jelkes é única: uma criação tão grande quanto Blanche sempre foi, uma personagem de enorme apelo e envergadura. [...] Sua refinada natureza, sua reação sensível ao sofrimento de um companheiro, sua aceitação fria de seu destino e sua presença luminosa, tudo a qualifica para uma posição preferencial entre os retratos teatrais de Tennessee Williams.²⁹

Hannah procura sempre se manter no mundo real. Talvez ela seja o ideal de autocontrole que o próprio Williams gostaria de alcançar. Ele disse que a criou “quase como uma definição do que acha ser o mais bonito espiritualmente em uma pessoa e ainda crível.” (Citado em DEVLIN, 1986, p. 83)³⁰. O dramaturgo, que sempre demonstrou identificação com os desajustados que estão presentes em suas obras, termina suas *Memórias* com a seguinte frase: “Afinal de contas, altas posições na vida são ganhas pela bravura com que se sobrevive dignamente a experiências apavorantes” (WILLIAMS, 1976, p. 294). Este pensamento é semelhante às ideias de Hannah, que são expressas a Shannon:

Eu respeito uma pessoa que teve que lutar e berrar por sua decência e seu [...] pouco de bondade, muito mais do que respeito os felizardos que receberam isso ao nascer e que nunca tiveram isso arrancado deles. (NI, p. 91-92)³¹

Os personagens principais de Williams são, geralmente, muito sensíveis ao mundo em que vivem e tentam remodelar este mundo, criando um lugar imaginário para conseguirem sobreviver. Eles frequentemente estão na

²⁹ Na versão em inglês: “Courageous, dignified, and self-aware, Hannah Jelkes is unique: a creation as large as Blanche ever was, a character of enormous appeal and stature. [...] Hannah’s refined nature, sensitive reaction to a fellow sufferer, her unemotional acceptance of her fate, and her luminous presence, all qualify her for a preferential position among the theatrical portraits of Tennessee Williams”.

³⁰ Na versão em inglês: “almost as a definition of what I think is most beautiful spiritually in a person and still believable”.

³¹ Na versão em inglês: “I respect a person that has had to fight and howl for his decency and his [...] bit of goodness, much more than I respect the lucky ones that just had theirs handed out to them at birth and never afterwards snatched away from them”.

fronteira da insanidade e, quando a ultrapassam, é devido à sua dificuldade de se enquadrar no mundo real, situação que é ainda mais acentuada pela insensibilidade dos que os cercam. Segundo Bigsby (1985, p. 18-19):

seus personagens se despem de ilusões que antes os fizeram convincentes atores em seus próprios dramas, e que encheram a anarquia de suas vidas com forma e propósito. O naturalismo aparentemente reinstalado nas cenas finais é tão minuciosamente subvertido que existe apenas como ironia, enquanto os personagens que sobrevivem ao trauma da ação da peça encaram um futuro extenuado de conteúdo moral.³²

O personagem central de *A noite do iguana*, Rev. T. Lawrence Shannon, pode ser tomado como “um protótipo das figuras de Williams”, por se encontrar “no final da linha” (BIGSBY, 1986, p. 107-108)³³. Shannon é o protótipo de muitos personagens de Williams, não no sentido de ser o primeiro exemplar que apresenta determinadas características, o modelo muitas vezes imitado, mas sim por ser o mais perfeito de sua categoria, já que condensa traços de personagens anteriores. Conforme já mencionado, *A noite do iguana* é um divisor de águas na obra de Williams, como afirma Shuman (2002, p. 1673)³⁴:

a mais realisticamente elaborada de suas grandes peças, *A noite do iguana* é tanto um resumo de temas que ele utilizou até então como uma indicação de um novo foco na necessidade do artista de tenacidade e *endurance*³⁵.

³² Na versão em inglês: “its characters stripped of the illusions which had formerly made them convincing actors in their own dramas, and which had charged the anarchy of their lives with shape and purpose. The naturalism apparently reinstated in the final scenes has been so thoroughly subverted that it exists only as irony, while those characters who survive the trauma of the play’s action stare into a future drained of moral content”.

³³ Na versão em inglês: “the prototypical Williams figure, he [...] finds himself at the end of the road”.

³⁴ Na versão em inglês: “the most realistically conceived of his major plays, *Night of the Iguana* is both a summation of the themes he had pursued up to that time and a indication of a new focus on the artist’s need for tenacity and endurance”.

³⁵ É importante considerar a polissemia da palavra inglesa *endurance*. Ela não significa apenas “resistência”, mas também “paciência, tolerância, persistência, resignação, sofrimento”. Todas

O mesmo pode ser considerado em relação a esta linhagem de personagens que têm Shannon como protótipo. Por ser o último exemplar, talvez ele seja o mais peculiar ou amadurecido. É possível encontrar semelhanças entre ele e vários outros personagens da obra do dramaturgo, principalmente mulheres, que revelam ter *endurance* como característica, ela que se torna a principal temática de Williams. Além disso, a marcante ambiguidade dos personagens, como, por exemplo, de Blanche, também está presente de maneira relevante em Shannon.

A característica da *endurance* sempre aparece nas peças de Williams e está relacionada com a incapacidade dos personagens, em geral os protagonistas, de se ajustarem ao mundo. Para eles, a única saída definitiva seria a morte, ou a loucura, mas vão tentando resistir e, de alguma forma, sair do contato com a realidade que lhes é ameaçadora, seja através da bebida, do sexo, de um mundo ilusório, dentre outras formas de fuga. Hannah explica a Shannon esses truques usados pelas pessoas para desviar a atenção dos “demônios azuis”:

Endurance é algo que fantasmas e demônios azuis respeitam. E eles respeitam todos os truques que as pessoas em pânico usam para sobreviver a ele e superá-lo. Chá de papoula, ou rum-cocos, ou apenas algumas respiradas profundas. Qualquer coisa, tudo. (NI, p. 97)³⁶

A solidão também está relacionada com a *endurance*. Já que os personagens não encontram ninguém que os compreenda e os ajude, eles vão ficando cada vez mais isolados e incapazes de enfrentarem sozinhos seus problemas. Em matéria especial sobre o dramaturgo, a revista *Time* afirma que

estas traduções são significativas para a obra de Tennessee Williams. Por esta complexidade semântica, neste trabalho a palavra será mantida em inglês.

³⁶ Na versão em inglês: “Endurance is something that spooks and blue devils respect. And they respect all the tricks that panicky people use to outlast and outwit their panic [...] Poppy-seed tea or rum-cocos or just a few deep breaths. Anything, everything”.

Williams tem uma especial compaixão por personagens perdidos, estranhos, incompreendidos, espíritos frágeis que não conseguem enfrentar o mundo:

Se Williams ganha a simpatia da audiência por essas pessoas, pode ser porque ele fala de uma condição comum: solidão. Todos os seus personagens anseiam por quebrar a célula de seu solitário eu para tocarem e alcançarem outra pessoa. “O inferno é você mesmo”, diz Williams, “quando você ignora os outros completamente, isto é o inferno”. A revelação à qual todas as peças de Williams aspiram é o momento de autotranscendência – “quando uma pessoa se coloca de lado para sentir profundamente por outra pessoa”. (*Time*, 1962)³⁷

É exatamente este contexto que aparece em *A noite do iguana*. No decadente Hotel Costa Verde, não apenas Shannon, um ministro da igreja exonerado que trabalha como guia turístico e que se encontra em crise, mas “uma bizarra galeria de personagens” (PALMER & BRAY, 2009, p. 12)³⁸ – um poeta velho, Nonno, trabalhando em seu último poema, acompanhado por sua neta, Hannah, uma solteirona de quarenta anos que sustenta a dupla com a venda de pinturas e desenhos para turistas, e Maxine, uma viúva de meia-idade, dona do estabelecimento, que tem casos com os rapazes que trabalham no hotel – estão “atravessando juntos uma longa noite da alma, na qual eles separadamente e em conjunto confrontam a maior das questões: como viver além do desespero” (PALMER & BRAY, 2009, p. 269)³⁹.

Os quatro personagens – Shannon, Nonno, Hannah e Maxine –, ao serem colocados inesperadamente lado a lado, afetam uns aos outros, levando a uma série de finais que, se não podem ser considerados felizes, ao menos

³⁷ Na versão em inglês: “If Williams wins an audience’s sympathy for these people, it may be because he speaks to a common condition: loneliness. All his characters yearn to break out of the cell of the lonely self, to touch and reach another person. ‘Hell is yourself’, says Williams. ‘When you ignore other people completely, that is hell.’ The revelation towards which all of Williams’ plays aspire is the moment of self-transcendence—‘when a person puts himself aside to feel deeply for another person’”.

³⁸ Na versão em inglês: “a bizarre gallery of characters”.

³⁹ Na versão em inglês: “spending a long night of the soul together in which they separately and together confront the largest of questions: how to live beyond despair”.

trouxeram algo positivo, mesmo que passageiro. Nonno termina seu poema – o qual, em parte, celebra uma natureza que não apresenta “nenhum traço de desespero” frente à morte (NI, p. 115)⁴⁰ – e morre perto do mar, local que sempre amou. Hannah está determinada a seguir em frente, o que é reafirmado em seu entendimento que o futuro, mesmo incerto e aparentemente adverso, deve ser encarado com determinação. Ao aprender com Hannah a ser tolerante com suas próprias fraquezas e a aceitar sua natureza, Shannon emerge de uma profunda crise psicológica para aceitar a possibilidade de uma vida nova com Maxine, algo indesejável, mas a única solução no momento.

A noite propriamente dita está relacionada diretamente a esses quatro personagens, pois são eles que permanecem no hotel e, de alguma forma, compartilham suas angústias. Entretanto, também merecem destaque duas das mulheres que estavam no grupo de turistas guiado por Shannon e que atrapalharam sua tentativa de escapar da crise: Charlotte, uma jovem que ele seduziu (ou se deixou seduzir), e Miss Fellowes, a chefe do grupo, que está obcecada por proteger a garota de um homem supostamente perigoso.

Shannon é apresentado, desde o início do texto, como alguém que está em crise e tem consciência disso. Logo na chegada ao hotel, diz a Maxine que está com febre, reclama que vem sendo assombrado e declara que está “no final da linha” (NI, p. 22)⁴¹. Mais tarde, Maxine, que já presenciou outras

⁴⁰ Na versão em inglês: “no betrayal of despair”.

⁴¹ Na versão em inglês: “I’m at the end of my rope”. A palavra inglesa *rope*, ao ser traduzida para o português, perde em significado. Sua tradução mais literal, “corda”, precisa ser substituída por “linha” para dar sentido a expressão “the end of the rope”. Porém, “corda” remete diretamente às cordas que prendem o iguana e o próprio Shannon, quando ele, em crise, precisa ser amarrado na rede. Essas cordas representam forças externas, como as tradições religiosas e as convenções sociais, que não permitem que ele seja livre. Também é notável a semelhança entre *rope* e *hope* (“esperança”). Shannon não está apenas “at the end of [his] rope”, mas também “at the end of [his] hope”, no final de suas esperanças no ser humano e na vida. Partindo desta temática, é possível fazer uma relação entre os textos dramáticos *A noite do iguana* e *Esperando Godot* (1953), de Samuel Beckett. Ambos tratam de

crises do amigo, demonstra ter consciência de que elas são frequentes quando menciona para Hannah que Shannon “quebra assim tão regularmente que você pode ajustar um calendário” (NI, p. 86-87)⁴². Ela concorda em ajudá-lo, mas não tem as mesmas qualidades de Fred, seu marido que morreu há menos de duas semanas. Fred sabia o que acontecia com Shannon e o ajudava, tanto que era a ele que Shannon recorria: “Fred sabia quando eu estava assombrado – não precisava dizer a ele” (NI, p. 74)⁴³. Já Maxine pode dar a Shannon apenas o que está a seu alcance: rum-cocos, numa explícita conotação sexual. Shannon os recusa, sabendo que “se começar a beber rum-cocos agora não [vai] conseguir parar de bebê-los” (NI, p. 9)⁴⁴, ou seja, vai perder o contato com a realidade.

Maxine deduz o motivo de o grupo de professoras, que Shannon está guiando pelo México, em especial Miss Fellowes, estar contra ele – “Então você pegou a franguinha e as galinhas velhas estão cacarejando, Shannon?” (NI, p. 13)⁴⁵. Esta fala, que aparece logo no início, deixa claro que não é a primeira vez que Shannon seduz uma garota, ou que se deixa seduzir por uma, o que será confirmado no decorrer da peça. Neste caso, a garota é a “emocionalmente precoce” (NI, p. 13)⁴⁶ Charlotte, de quase 17 anos. Maxine, uma mulher na faixa dos 40 e que está interessada em Shannon, reclama que ele só se interessa por jovens e questiona o motivo de ele não “cultivar um interesse em mulheres crescidas” (NI, p. 16)⁴⁷. Entretanto, Miss Fellowes interrompe a conversa dos dois e Maxine fica sem uma resposta.

conflito existencial, de falta de esperança, de culpa pelos desequilíbrios do mundo e de *endurance* como única saída possível frente à inevitabilidade da vida e da morte.

⁴² Na versão em inglês: “cracks up like this so regular that you can set a calendar by it”.

⁴³ Na versão em inglês: “Fred knew when I was spooked – wouldn’t have to tell him”.

⁴⁴ Na versão em inglês: “If I start drinking rum-cocos now I won’t stop drinking rum-cocos”.

⁴⁵ Na versão em inglês: “So you took the young chick and the old hens are squawking about it, Shannon?”

⁴⁶ Na versão em inglês: “emotionally precocious”.

⁴⁷ Na versão em inglês: “cultivate an interest in normal grown-up women”.

Quando a pintora Hannah chega ao hotel em busca de um lugar para ficar com seu avô, Shannon está sozinho na varanda. Ele fica mais calmo apenas com a presença dela e, de imediato, propõe-se a ajudá-la. Após buscar seu avô, ela retorna ao hotel, e a primeira impressão de Maxine é de “um par de doidos”, enquanto Shannon “olha para Hannah e Nonno fixamente, com um alívio de tensão quase como de alguém sendo hipnotizado” (NI, p. 28)⁴⁸. Nonno, “imaculadamente vestido” (NI, p. 28)⁴⁹, e principalmente Hannah contribuirão para que o ministro afastado da igreja consiga atravessar seu momento de crise. Entretanto, não se pode esquecer que esses dois personagens, como os demais, são ambíguos. “Tudo no sistema solar inteiro tem um lado obscuro” (NI, p. 98)⁵⁰, afirma Hannah. Dessa forma, eles, aparentemente em paz e ajustados ao mundo, também estão à beira de uma crise e precisam resistir.

Miss Fellowes percebe a ligação entre Charlotte e Shannon, o que a irrita muito e a faz querer prejudicá-lo. É possível que seu interesse pela garota vá além de simples cuidado, Shannon chega a se referir a ela como *butch*, que, em inglês significa alguém que se comporta como homem. Além de tentar defender Charlotte de Shannon, Miss Fellowes reclama muito de toda a viagem, já que o guia não cumpriu o roteiro previsto e muitas das mulheres do grupo tiveram problemas de saúde no percurso. Ela diz que contará tudo aos superiores dele, na agência de turismo, para que ele seja demitido. Com medo de que isso aconteça, já que ele vê este emprego como sua última salvação, Shannon desabafa com Miss Fellowes sobre o momento que está passando: “como qualquer um, em um ponto ou outro da vida, minha vida está

⁴⁸ Na versão em inglês: “a pair of loonies” e “[Shannon] looks at Hannah and Nonno steadily, with a relief of tension almost like that of someone going under hypnosis”.

⁴⁹ Na versão em inglês: “immaculated dressed”.

⁵⁰ Na versão em inglês: “Everything in the whole solar system has a shadowy side”.

desmoronando sobre mim” (NI, p. 22)⁵¹. Porém, ela não o ajuda, ao contrário, pergunta no que sua explicação vai compensar o grupo, já que a viagem foi arruinada. Ele se mostra consciente de seu estado e da falta de vontade dos outros em ajudá-lo:

Acabei de confessar a você que eu estou no fim da linha, e você diz “Como isso nos compensa?” Por favor, Miss Fellowes. Não me faça sentir que qualquer ser humano adulto coloca sua compensação pessoal na frente do terrível fato de que um homem, que está no final da linha, ainda tem que tentar seguir em frente, continuar, como se ele nunca estivesse melhor ou mais forte em toda a sua existência. [...] Abala, se é que não despedaça, tudo o que resta de minha fé na essencial... *bondade*... humana! (NI, p. 22-23)⁵²

Endurance e solidão, as principais temáticas da peça, estão presentes nesta fala de Shannon. Ela demonstra o estado de crise em que ele se encontra e o quanto está solitário neste momento, já que ele não pode contar com ninguém além de si mesmo para “tentar seguir em frente”. Ele suplica para Miss Fellowes que não o deixe perder a fé na boa vontade inerente ao ser humano de ajudar uns aos outros quando se está “no final da linha”. Porém, diante da postura contrária dela, é agravada a crise de Shannon, já que ele não consegue se libertar sozinho de seus fantasmas e, cada vez mais, toma consciência do egoísmo dos que o cercam.

Miss Fellowes consegue alguma compensação da agência, ou seja, que seu grupo pague apenas metade do preço da viagem. Mas não é o bastante. Ela destrói a reputação de Shannon. Primeiro, comunica a todos que ele foi exonerado da igreja e, em seguida, diz a Latta – colega dele na Blake

⁵¹ Na versão em inglês: “like everyone else, at some point or other in life, my life has cracked up on me”.

⁵² Na versão em inglês: “I’ve just confessed to you that I’m at the end of my rope, and you say, ‘How does that compensate us?’ Please, Miss Fellowes. Don’t make me feel that any adult human being puts personal compensation before the dreadful, bare fact of a man at the end of his rope who still has to try to go on, to continue, as if he’d never been better or stronger in his whole existence. [...] Shake if not shatter everything left of my faith in essential... human... *goodness!*”

Tours que vai resgatar o grupo no México – que, além de ter seduzido uma garota, ainda ficou com seu dinheiro – “você tirou muito dinheiro desta jovem menina que seduziu” (NI, p. 81)⁵³, diz Latta a Shannon. Ele é despedido sem receber nenhum pagamento e com a carreira de guia turístico arruinada: “A Blake Tours foi enganada sobre os antecedentes de seu caráter, e a Blake Tours verá que ele está, a partir de agora, na lista-negra de todas as agências de viagem dos Estados Unidos” (NI, p. 83)⁵⁴. As acusações de Miss Fellowes e a perda do emprego pioram o estado de Shannon.

Sem perspectivas de conseguir superar a crise, ele corre para o mar, dizendo que vai nadar até a China. Porém, é contido pelos rapazes que trabalham no hotel, que o amarram numa rede. É nesta hora que Hannah entra em ação para ajudá-lo. Shannon, que já havia lhe contado porque foi expulso da igreja – “fornicação e heresia... na mesma semana” (NI, p. 50)⁵⁵ –, a princípio se comporta como alguém que está expiando os pecados do mundo. Ela, docemente irônica, dá a ele “um esboço de seu caráter, em palavras em vez de giz ou carvão” (NI, p. 89)⁵⁶. Está claro que “a alegada similaridade de Shannon com Cristo é apenas uma pose superficial, não uma verdadeira convicção” (CRANDELL, 1998, p. 150)⁵⁷:

Há algo quase voluptuoso na forma que você se torce e geme nessa rede – sem pregos, sem sangue, sem morte. Não é uma comparação

⁵³ Na versão em inglês: “you got plenty of money out of this young girl you seduced”.

⁵⁴ Na versão em inglês: “Blake Tours was deceived about this character’s background, and Blake Tours will see that he is blacklisted from now on at every travel agency in the States”.

⁵⁵ Na versão em inglês: “fornication and heresy... in the same week”.

⁵⁶ Na versão em inglês: “a character sketch of yourself, in words instead of pastel crayons or charcoal”.

⁵⁷ Na versão em inglês: “Shannon’s alleged similarity to Christ is only a superficial pose, not a true conviction”.

confortável, um tipo quase voluptuoso de crucificação para sofrer pela culpa do mundo, Mr. Shannon? (NI, p. 89)⁵⁸

Hannah vai conseguindo acalmar Shannon. Ele se surpreende quando ela lhe conta que também já passou por uma crise como a dele, o que o faz respeitá-la ainda mais. Ele lhe propõe para viajarem juntos, mas ela deixa claro que a relação dos dois não vai além daquela noite, na qual eles conseguiram o que ela mais valoriza no mundo: “portões quebrados entre as pessoas para que possam alcançar uns aos outros [...] Um pouco de entendimento entre eles, uma vontade de ajudar uns aos outros a atravessar noites como esta” (NI, p. 96)⁵⁹. Hannah ainda lhe diz que ele não está em condições de viajar, o que o faz deduzir que ficará um tempo sem poder sair do hotel, com a “viúva inconsolável” (NI, p. 109)⁶⁰. Ela tenta animá-lo, mostrando que ele tem sorte de ter alguém por perto, mesmo não sendo a pessoa desejada: “Todos nós acabamos com alguma coisa ou alguém, e se é alguém em vez de apenas algo, nós somos sortudos, talvez excepcionalmente sortudos” (NI, p. 109)⁶¹.

Mesmo antes de perceber que ficar com Maxine é o que lhe resta no momento, Shannon dá indícios de que este será seu destino. Pouco depois de se livrar das cordas que o prendiam à rede, ele vai “ao carrinho de bebidas para preparar para si mesmo um rum-coco” (NI, p. 95)⁶². Como já mencionado, esta bebida lhe é oferecida por Maxine desde sua chegada ao hotel, numa clara conotação sexual. Como ele, por livre escolha, vai preparar a bebida, e Hannah deixa certo que entre os dois não haverá nenhuma relação física, fica

⁵⁸ Na versão em inglês: “There’s something almost voluptuous in the way that you twist and groan in that hammock – no nails, no blood, no death. Isn’t that a comparatively comfortable, almost voluptuous kind of crucifixion to suffer for the guilt of the world, Mr. Shannon?”

⁵⁹ Na versão em inglês: “broken gates between [them] so they [could] reach each other [...] A little understanding between them, a wanting to help each other through nights like this”.

⁶⁰ Na versão em inglês: “inconsolable widow”.

⁶¹ Na versão em inglês: “We all wind up with something or with someone, and if it’s someone instead of just something, we’re lucky, perhaps... unusually lucky”.

⁶² Na versão em inglês: “to the liquor cart to make [himself] a rum-coco”.

subentendido que é em Maxine que ele encontrará o que procura, mesmo que por um curto período. Na última cena, ele aceita ser mais do que um companheiro de bebida para Maxine e concorda com o que é proposto pela viúva: ficar no hotel para ajudá-la a administrar o lugar e ainda, com o consentimento dela, divertir as mulheres que se hospedarem lá. A proposta de Maxine demonstra que ela quer que a relação dos dois vá além de ser meramente sexual, como sugere a Shannon antes de ele perder o emprego na Blake Tours:

Eu sei a diferença entre amar alguém e apenas dormir com alguém – até eu sei isso. Nós dois chegamos a um ponto em que temos que nos assentar a algo que funcione para nós em nossas vidas – mesmo que não seja do nível mais alto. (NI, p. 75)⁶³

O final, apesar de trazer mais confiança no futuro do que o das peças anteriores de Williams, não pode ser considerado feliz. Ele tem uma conotação mais de resignação do que de felicidade. Ao menos temporariamente, Shannon conseguiu sair da crise em que se encontrava. Segundo Nancy Tischler (2000, p. 125), o desfecho representa a última escolha possível de alguém:

O final é uma tentadora promessa de um breve tempo de conforto, não uma vida toda de amor. [...] Eles não encontram uma solução final, nem a Verdade absoluta, nem Deus, apenas um ao outro – por um momento [...] Não é de surpreender que ficamos desconfortáveis com o final “feliz” de *Iguana*. Mais uma vez, ele representa uma visão sombria das últimas escolhas da vida.⁶⁴

Na verdade, não é o destino final de Shannon o que a história traz de mais feliz e esperançoso, embora ele seja favorável se comparado ao desfecho

⁶³ Na versão em inglês: “I know the difference between loving someone and just sleeping with someone – even I know that. We’ve both reached a point where we’ve got to settle for something that works for us in our lives – even if it isn’t on the highest kind of level”.

⁶⁴ Na versão em inglês: “The ending is the tentative promise of a brief time of comfort, not a lifetime of love. [...] They find no final solution, no absolute Truth, no God, only one another – for the moment [...] It is no wonder that we are uncomfortable with the ‘happy’ ending of *Iguana*. Once again, it represents a dark vision of life’s ultimate choices”.

sombrio dos protagonistas de outras peças. Quando Hannah diz que Shannon precisa de algo em que acreditar e o ajuda a sair de sua crise, ele recupera a esperança de que poderá ser compreendido pelos outros, e não apenas julgado. Conquista de humanidade e crença na humanidade de outras pessoas estão intimamente ligadas ao que Hannah chama de “barreiras derrubadas entre pessoas [...] uma vontade de ajudar uns aos outros” (NI, p. 96)⁶⁵. Esta relação de ajuda e compreensão entre as pessoas é o que o próprio Williams mais prezava, como afirmou ao comentar *A noite do iguana*:

[A peça mostra] um par de pessoas desesperadas que tiveram a humilde nobreza de colocar o desespero do outro, durante o curso de uma noite, acima de seu próprio. Sendo um romântico inveterado, eu não consigo pensar em nada que dê mais sentido à vida. (Citado em HIRSCH, 1979, p. 69)⁶⁶

Assim, ao ser ajudado por Hannah, Shannon, que tinha perdido a fé não apenas em Deus, mas nos seres humanos e na vida, consegue recuperar o principal: a autoconfiança. Para ele, acreditar em outros seres humanos é equivalente a acreditar em si mesmo. “A busca espiritual de Shannon o leva não a Deus, mas à aceitação da condição humana” (CRANDELL, 1998, p. 149)⁶⁷, ou seja, à consciência de que todas as pessoas se encontram no turbilhão do mundo e, inevitavelmente, submetem-se às regras que o regem. A inevitabilidade da vida e da morte demanda que os seres humanos tenham a característica da *endurance* para que consigam sobreviver.

⁶⁵ Na versão em inglês: “the need to believe in something or someone”. “Broken gates between people [...] a wanting to help each other”.

⁶⁶ Na versão em inglês: [The play shows] a pair of desperate people who had the humble nobility of each putting the other’s desperation, during the course of a night, above his own. Being an unregenerate romanticist, I can think of nothing that gives more meaning to life.

⁶⁷ Na versão em inglês: “Shannon’s spiritual quest leads not to God, but to acceptance of the human condition”

1.1.2 O dramaturgo e o cinema

Textos dramáticos, da mesma forma que os romances, sempre foram usados como fonte para produções cinematográficas. Robert Palmer menciona que cineastas dos Estados Unidos “olhavam para a Broadway da mesma forma que olhavam para a lista de mais vendidos”, à procura de material que já havia sido testado e que tinha agradado o público (ROUDANÉ, 1998, p. 204)⁶⁸. Por esse motivo, peças de sucesso atraíam, e continuam a atrair, cineastas que as usam como fonte para seus filmes. Foi o que aconteceu com todas as peças de sucesso de Williams, que receberam versões fílmicas pouco depois de suas estreias no teatro.

Entretanto, no caso de Williams, a transposição das peças para o cinema não foi fácil inicialmente, já que os filmes de Hollywood, entre 1934 e 1967, precisavam ser aprovados pelo Production Code Administration, um órgão de censura que seguia os princípios do melodrama do século XIX. Além de temas relacionados à sexualidade, o código também patrulhava qualquer sistema vinculado a valores esquerdistas, como, por exemplo, a exaltação do socialismo. Trechos de filmes eram cortados, roteiristas, diretores e autores que adotassem qualquer postura contra os chamados valores americanos – família e propriedade – eram banidos. A censura determinava que “o mal deveria ser punido e o bem recompensado, enquanto qualquer simpatia por um ato errado deveria ser eliminada por um valor moral compensatório” (ROUDANÉ, 1998, p. 208)⁶⁹. As peças de Williams não se encaixavam nessas

⁶⁸ Na versão em inglês: “American filmmakers [...] looked to Broadway as they looked to the bestseller list: for source materials, for ‘properties’ whose appeal to American consumers had already been well demonstrated”.

⁶⁹ Na versão em inglês: “[...] evil was to be punished and good rewarded, while any sympathy for wrongdoing should be eliminated by compensating moral value”.

normas, e esta dificuldade, segundo Palmer, teve um “profundo efeito no tipo de filme que Hollywood viria a fazer” (ROUDANÉ, 1998, p. 209)⁷⁰.

Na segunda metade dos anos 40, mesma época em que Williams alcançou o sucesso como dramaturgo, filmes europeus, que não passavam por nenhum tipo de censura, começaram a atrair público nos Estados Unidos. Estes filmes influenciaram o cinema norte-americano, que também começou a produzir obras intelectualmente satisfatórias para um “público leal de adultos educados” (ROUDANÉ, 1998, p. 211)⁷¹, que, embora desprezassem os filmes hollywoodianos por considerá-los produtos fúteis de uma indústria cultural, pagavam para ver produções europeias. As peças de Williams se encaixavam nessa categoria e, em pouco tempo, ele se tornou o dramaturgo estadunidense mais adaptado para o cinema, “fornecendo material para alguns dos filmes de Hollywood mais aclamados pela crítica, mais populares e de maior sucesso financeiro durante a década de 50 e o início dos anos 60” (ROUDANÉ, 1998, p. 209)⁷². Algumas informações e cenas das peças precisaram ser alteradas para que os filmes fossem aprovados pela censura, mas mesmo assim eles foram importantes representantes de um novo estilo de filme produzido nos Estados Unidos.

O primeiro grande representante do que Palmer chama de “filme adulto” é *Uma rua chamada pecado* (Elia Kazan, 1951), baseado na peça *Um bonde chamado desejo* e segundo filme a ser feito a partir de uma obra do dramaturgo⁷³. Ganhador de quatro prêmios Oscar – melhor atriz (Vivien Leigh),

⁷⁰ Na versão em inglês: “[...] Williams’s play deeply affected the kind of film Hollywood thereafter would make”.

⁷¹ Na versão em inglês: “[...] a loyal audience of educated adults”.

⁷² Na versão em inglês: “providing the source for some of Hollywood’s most critically acclaimed, most popular, most financially successful films during the fifties and early sixties”.

⁷³ O primeiro filme baseado em um texto de Williams é *Algemas de cristal*, lançado em 1950 e adaptado da peça *À margem da vida*. O dramaturgo o considera “a horrorosa versão cinematográfica de *Menagerie* – o mais desventurado filme jamais feito de uma obra minha”

melhor atriz coadjuvante (Kim Hunter), melhor ator coadjuvante (Karl Malden) e melhor direção de arte – é a mais aclamada versão para o cinema de um texto de Williams. Porém, o dramaturgo não o considera o melhor filme baseado em uma obra sua, apesar de afirmar que é um “grande filme”, no qual Vivien Leigh e Marlon Brando fazem “maravilhosas interpretações” (WILLIAMS, 1976, s.p). O mérito fica para *Em Roma, na primavera* (*The Roman Spring of Mrs. Stone*, 1961), também com Vivien Leigh no papel principal, adaptação de uma novela de mesmo nome publicada em 1950.

O diretor da versão fílmica de *Um bonde chamado desejo*, Elia Kazan, dirigiu a primeira montagem da peça, em 1947. O elenco também foi mantido quase na totalidade: Malden, Hunter e Brando fizeram os mesmos personagens que haviam interpretado na peça: Mitch, Stela e Stanley, respectivamente. Apenas Jéssica Tandy, que fazia a protagonista Blanche, foi substituída por Vivien Leigh no filme. Leigh também já tinha interpretado Blanche no teatro, na primeira montagem inglesa da peça, dirigida por Lawrence Olivier, em 1949. A mudança da atriz principal ocorreu porque os produtores julgavam necessário que um dos personagens centrais fosse vivido por um artista famoso no cinema, para atrair o público. Esta mudança não só influenciou o número de espectadores, mas também serviu para reforçar algumas das características de Blanche. Enquanto a personagem representa uma requintada cultura sulista do passado, que não consegue se sustentar num mundo capitalista, Leigh, que também fez a protagonista de *E o vento levou* (*Gone with the Wind*, 1939), representa um tempo glamuroso do cinema, os anos 30 e 40, uma época áurea dos grandes estúdios, que também estava se extinguindo no começo dos anos 50, quando o filme foi lançado.

(WILLIAMS, 1976, s.p). O texto dramático sofreu muitas modificações e se tornou um filme romântico nos moldes hollywoodianos da época, sem nenhuma questão para a censura.

Algumas partes do filme não foram aprovadas pela censura. O final da peça teve que ser alterado ainda antes das filmagens. Nele, Stela, após saber que Stanley estuprou Blanche, continua vivendo com ele. Já no filme, ela deixa o marido como forma de punição pelo que ele fez com sua irmã. Além disso, mesmo algumas tomadas do filme já editado foram cortadas, como o momento em que Blanche é estuprada pelo cunhado, ato representado por um espelho se quebrando e que não apareceu na primeira versão do filme liberada pela censura. As partes retiradas pela censura foram novamente inseridas no filme em 1993 – quando foi lançada em VHS a chamada “versão original do diretor” (*A Streetcar Named Desire: the Original Director’s Version*) – e permaneceram na versão lançada em DVD.

Esta produção inaugurou um novo estilo de filme nos Estados Unidos, pois a peça, segundo Palmer, oferece temas que não podem ser enquadrados em nenhum modelo anterior de Hollywood: “sua revelação e dramatização de uma má conduta sexual, sua delineação de uma horrível descida para a loucura, seu retrato de mulheres conduzidas e mesmo controladas pelo desejo” (ROUDANÉ, 1998, p. 214)⁷⁴. Assim, pode-se afirmar que Williams, com seus textos, alterou a indústria do cinema norte-americano:

Uma rua chamada pecado quebrou a barreira, até este momento, impenetrável – estabelecida pelo Production Code – para se fazer um entretenimento adulto; esta produção assustadoramente inovadora foi a primeira de uma notável série de filmes de arte estadunidenses nos anos cinquenta e sessenta, um gênero para o qual Williams contribuiu muitas vezes mais durante o período. (ROUDANÉ, 1998, p. 231)⁷⁵

⁷⁴ Na versão em inglês: “[...] its revelation and dramatization of sexual misconduct, its delineation of a horrifying descent into madness, its portrayal of women driven and even controlled by desire”.

⁷⁵ Na versão em inglês: “*Streetcar* broke the hitherto impenetrable barrier established by the Production Code to the making of adult entertainment; this startlingly innovative production was the first of a distinguished series of American art films in the fifties and sixties, a genre to which Williams was to contribute several times more during the period”.

Outro filme famoso baseado numa peça de Williams é *Gata em teto de zinco quente* (*Cat on a Hot Tin Roof*, 1958), dirigido por Richard Brooks. Esta foi a produção de Hollywood que mais rendeu dinheiro ao dramaturgo, apesar de ele considerar o filme ruim e equivocada a escolha de Elizabeth Taylor para o papel de Maggie⁷⁶. Já Paul Newman, que faz Brick, é um dos atores preferidos de Williams, junto com Marlon Brando: “Paul Newman é [...] terrivelmente bom. Trabalha lentamente para apanhar bem um papel, mas, quando finalmente o alcança, é maravilhoso” (WILLIAMS, 1976, p.112). Ambos os atores receberam indicações ao Oscar, bem como o filme, direção, roteiro adaptado e cinematografia. Dentre os demais atores do filme, o único que também participou da primeira montagem da peça foi Burl Ives, o Big Daddy.

Apesar de a temática sexual, foco principal do texto de Williams, ter sido um tanto diluída no filme devido à censura, ela ainda está presente, principalmente para espectadores mais atentos. O final da peça também foi romantizado para atender à censura.

Além de *Gata em teto de zinco quente*, Brooks dirigiu a adaptação de *Doce pássaro da juventude* (*Sweet Bird of Youth*, 1962). Paul Newman foi novamente um dos protagonistas ao representar Chance, papel que também interpretou na primeira montagem da peça, em 1959. Geraldine Page, sua colega na Broadway, foi mantida no filme, como Alexandra. Das adaptações de textos dramáticos de Williams para o cinema, esta foi a que mais sofreu com a censura.

Assim como Newman, Elizabeth Taylor participou de outro filme baseado em uma peça de Williams: *De repente, no último verão* (*Suddenly, Last Summer*, 1960). Dirigido por Joseph L. Mankiewicz, a produção não

⁷⁶ Williams, em entrevista à revista *Playboy*, em abril de 1973, declara: “*Gata em teto de zinco quente* ainda é minha peça favorita. Mas eu detesto o filme. Acho que ele não tem a pureza da peça. E Elizabeth Taylor nunca correspondeu à ideia que tenho de Maggie, a gata” (*FOLHA DE SÃO PAULO*, 2009, p. 49).

manteve nenhum ator da primeira montagem teatral. A atriz também fez *O homem que veio de longe* (*Boom!*, 1968), segundo e último filme com roteiro original do dramaturgo⁷⁷, ao lado de Richard Burton. Ele, por sua vez, interpretou também o protagonista Shannon na versão fílmica de *A noite do iguana* (*The Night of the Iguana*, 1964), adaptação que, da mesma forma, não contou com nenhum ator da montagem original da peça.

Tal como mencionado anteriormente, algumas partes do texto de Williams precisaram ser modificadas para que as versões fílmicas fossem aprovadas pela censura. Porém, o mesmo não aconteceu com *A noite do iguana*: todas as alterações feitas a partir do texto-fonte de Williams – que é menos explícito e menos violento do que a maioria das outras peças do dramaturgo – partiram de escolhas da produção.

Na obra *Hollywood's Tennessee: The Williams Films and Postwar America* (2009, p. 270), Palmer e Bray afirmam que “*Iguana* é possivelmente o filme mais bem sucedido artisticamente feito a partir de uma obra de Williams”⁷⁸. Para eles, *Uma rua chamada pecado*, apesar de ser uma excelente produção, é “essencialmente uma peça filmada” (PALMER & BRAY, 2009, p. 271)⁷⁹, enquanto *A noite do iguana* apresenta uma linguagem puramente cinematográfica. O filme de Huston, dentre as adaptações para o cinema dos textos de Williams, é o que mais se encaixa no padrão europeu dos chamados filmes de arte, a começar pelo fato de ter um homem fragilizado como personagem principal: “Foi crucial o foco da peça estar em um homem angustiado, o Reverendo Shannon, que podia prontamente ser transformado

⁷⁷ Na verdade, o roteiro é considerado original, mas foi baseado na peça *The Milk Train Doesn't Stop Here Anymore*, de 1963. O mesmo ocorre com o primeiro filme com roteiro original escrito por Williams: *Boneca de carne* (*Baby Doll*, 1956), dirigido por Elia Kazan, na realidade foi adaptado de duas obras, *The Unsatisfactory Supper* e *Twenty-Seven Wagons Loads of Cotton*.

⁷⁸ Na versão em inglês: “*Iguana* is arguably the most artistically successful film made from [William's] works”.

⁷⁹ Na versão em inglês: “*Streetcar* is essentially a filmed play”.

em um personagem principal – e foi” (PALMER & BRAY, 2009, p. 268-269)⁸⁰. Assim, percebe-se que a peça contribuiu bastante para que o filme viesse a ter características de um filme de arte, como comentam Palmer e Bray: “uma peça que se adapta perfeitamente aos requisitos do cinema de arte internacional [...] *Iguana* se deixou ser retrabalhado, com relativa facilidade, em um rentável e artisticamente bem sucedido filme de arte” (PALMER & BRAY, 2009, p. 267-268)⁸¹.

Os filmes baseados em obras de Williams contribuíram para que ele se estabelecesse como um dos principais dramaturgos estadunidenses da metade do século XX, como afirma Shuman (2002, p. 1653): “seu destaque entre os dramaturgos americanos do pós-segunda guerra foi confirmado por uma série de peças comercialmente e criticamente importantes e suas adaptações para o cinema”⁸². Assim, percebe-se que Williams e o cinema norte-americano têm uma relação estreita. Enquanto ele conquistou ainda mais notoriedade com os filmes baseados em suas obras, já que uma produção cinematográfica pode ser vista por um número consideravelmente maior de espectadores do que montagens teatrais, o cinema estadunidense ganhou um forte aliado para se estabelecer como uma opção para um público mais elitizado.

⁸⁰ Na versão em inglês: “Crucial was the play's focus on an anguished male, the Reverend Shannon, who could readily be transformed into the main character – and was”.

⁸¹ Na versão em inglês: “a play that suited perfectly the requirements of the international art cinema [...] *Iguana* lent itself to being reworked with relative ease into a profitable and artistically successful art film”.

⁸² Na versão em inglês: “His prominence among post-World War II American dramatists was confirmed by a string of commercially and critically important plays and their adaptations to film”.

1.2 JOHN HUSTON

John Marcellus Huston⁸³ nasceu em Nevada, Missouri, filho de um ator, Walter Huston, de ascendência irlandesa, e de uma jornalista, Rhea Gore, filha de escoceses. O menino estreou nos palcos aos três anos, junto com o pai, em um espetáculo *vaudeville*. Mas, depois da separação dos pais, quando ele tinha sete anos, John foi morar com a mãe no Texas e, com ela, viajava pelo país a procura de reportagens para o jornal onde trabalhava. Aos 14 anos, já vivendo em Los Angeles, trocou a escola pelo boxe. Pouco depois, largou o esporte e começou a se apresentar em pequenas peças de teatro amador. Casou-se pela primeira vez aos 18 anos, com Dorothy Harvey, sua colega de escola e, aos 19, conseguiu seu primeiro contrato profissional no teatro *off-Broadway*, como protagonista da peça *The Triumph of the Egg*. No mesmo ano estreou na Broadway, em *Ruint*.

Aos 20 anos, infeliz tanto com a carreira de ator como com o casamento, largou tudo e foi para o México, onde se tornou oficial da cavalaria e começou a escrever peças de teatro e pintar. Três anos depois, de volta aos Estados Unidos, trabalhou como repórter na revista *Graphic*, em Nova York, na qual publicou alguns contos. Nesta época, fez alguns pequenos papéis no cinema. Novamente insatisfeito, mudou-se para a Europa em 1932, onde estudou pintura e desenho. Totalmente falido e sem querer pedir ajuda aos pais, chegou a morar nas ruas de Paris por algumas semanas, até conseguir retornar a Nova York, onde voltou a fazer teatro.

Em 1935, mudou-se para Los Angeles e, por intermédio de seu pai, que estava trabalhando para a Warner Brothers, foi contratado pelo estúdio para colaborar em alguns roteiros. Casou-se pela segunda vez em 1937 e, em 1940, recebeu sua primeira indicação ao Oscar pelo roteiro de *A vida do Dr.*

⁸³ Os dados biográficos de John Huston foram retirados de sua autobiografia *Um livro aberto*, publicada originalmente em 1980.

Ehrlich (Doctor Ehrlich's Magic Bullet, 1940). No ano seguinte, ele convenceu o estúdio a deixá-lo dirigir seu primeiro filme, *O falcão maltês (The Maltese Falcon, 1941)*, a terceira versão para o cinema da história de detetive de Dashiell Hammett. O filme recebeu 13 indicações ao Oscar, incluindo melhor roteiro e melhor filme. Além de cinema, Huston continuou a trabalhar no teatro, dirigindo peças como *The Exit*, de Jean-Paul Sartre, a qual ganhou o New York Drama Critics' Award de melhor peça estrangeira.

Depois de *O tesouro de Sierra Madre (The Treasure of Sierra Madre, 1948)* – filme do qual foi diretor e roteirista, e que ganhou três Oscars, incluindo melhor direção e melhor roteiro adaptado –, Huston se estabeleceu como um grande nome em Hollywood. Outros filmes de destaque são: *Paixões em fúria (Key Largo, 1948)*, *Uma aventura na África (The African Queen, 1951)*, *Moulin Rouge (1952)*, *Moby Dick (1956)*, *O céu por testemunha (Heaven Knows, Mr. Allison, 1957)*, *O bárbaro e a gueixa (The Barbarian and the Geisha, 1958)*, *O passado não perdoa (The Unforgiven, 1960)*, *Os desajustados (The Misfits, 1960)*, *O pecado de todos nós (Reflections in a Golden Eye, 1967)*, *O homem que queria ser rei (The Man Who Would Be King, 1975)* e *À sombra do vulcão (Under the Volcano, 1984)*, dentre outros.

Huston é uma das personalidades mais respeitadas do cinema norte-americano. Ele faz parte de um grupo bastante reduzido de diretores dos Estados Unidos que também conseguiram sucesso como escritores e atores, nem sempre em filmes dirigidos por eles próprios. Ele também é o único que dirigiu tanto o pai como a filha em atuações pelas quais ganharam Oscar: Walter Huston, em *O tesouro de Sierra Madre*, e Anjelica Huston, em *A honra do poderoso Prizzi (Prizzi's Honor, 1985)*. Além disso, é um dos poucos a ter trabalhos premiados em cinco décadas consecutivas, de 1940 a 1980.

Em mais de 50 anos de carreira, ele dirigiu 45 filmes, escreveu 37 roteiros e participou de mais de 50 filmes como ator ou narrador. Huston teve 15 indicações ao Oscar, além de ter recebido várias homenagens pelo conjunto da obra, dentre elas: BAFTA Academy Fellowship (1960), American Film Industry Life Achievement Award (1983), Directors Guild of America Lifetime Achievement Award (1983), D.W. Griffith Career Achievement Award (1985) e o Leão Especial no Festival de Veneza (1985). Em 1964, tornou-se cidadão irlandês e recebeu o título honorário de Doutor em Literatura pela Trinity University, em Dublin.

As obras de Huston pouco se assemelham umas às outras. O próprio cineasta afirma que não consegue perceber a menor continuidade em seus filmes: “o que mais chama atenção é como diferem entre si” (HUSTON, 1987, p. 10). Esta diversidade demonstra seu espírito corajoso e inovador, como afirma Stephen Cooper, em *Perspectives on John Huston* (1994, p. 18): “de todas as coisas que podem ser ditas a respeito de John Huston, nunca se pode dizer que ele não estava pronto para um desafio, ou aberto para tentar algo novo”⁸⁴. Contudo, mesmo sem uma aparente unidade em sua obra, Huston sempre tentou entender e representar o comportamento humano, respeitando sua multiplicidade.

O que une o melhor de sua obra disparate [...] não é simplesmente o gênero, nem a história de Hollywood, nem atores ou estilos particulares [...] Seus filmes alargam os limites de definição porque quase sempre [...] tratam de grandes temas: fé, significado, verdade, liberdade, psicologia. (TRACY; FLYNN, 2010, p. 3)⁸⁵

⁸⁴ Na versão em inglês: “of all the things that could be said about John Huston, you could never say that he wasn't up to a challenge, or open to trying something new”.

⁸⁵ Na versão em inglês: “What ties the best of his disparate oeuvre as director together [...] is not simply genre or Hollywood history or particular actors or styles [...] His films stretch the limits of definition because they almost always [...] engage with the big themes: faith, meaning, truth, freedom, psychology”.

Em 1987, pouco depois de terminar as filmagens de *Os vivos e os mortos* (*The Dead*), e mesmo antes de o filme ser finalizado, Huston morreu de enfisema pulmonar, em Middleton, Rhode Island. Fumante desde muito jovem, ele lutava contra problemas em seus pulmões há mais de 20 anos, e já tinha sido submetido a algumas cirurgias. (COOPER, 1994, p. 20). Ele está enterrado no cemitério Hollywood Forever (antigo Hollywood Memorial), em Hollywood, Califórnia.

1.2.1 O cineasta e a literatura

John Huston teve uma longa carreira em Hollywood, permanecendo em atividade por cinco décadas. Quase todos os filmes de que participou, seja como ator, diretor ou roteirista, foram baseados em obras literárias, algo que ele prezava muito. A literatura sempre interessou Huston, como relatam Tony Tracy e Roddy Flynn, na obra *John Huston: Essays on a Restless Director* (2010, p. 200): “Em qualquer lugar que o encontrasse, ele estava lendo, e falava constantemente sobre literatura”⁸⁶. Um dos ensaios desse livro chega a ser intitulado “Adaptador Rei” (TRACY; FLYNN, 2010, p. 123)⁸⁷, fazendo referência ao excelente trabalho de Huston na transposição de textos literários para o cinema. O próprio cineasta garante que a leitura de *Ulysses*, de James Joyce, aos 21 anos, influenciou sua futura carreira, já que “depois de lê-lo, portas caíram abertas” (Citado em TRACY; FLYNN, 2010, p. 3)⁸⁸. Cooper (1994, p. 57) também destaca a forte ligação de Huston com a literatura:

Huston, mais do que qualquer outro diretor, era atraído para a literatura. Em seu tempo ele adaptou Hammett, Kipling, Traven,

⁸⁶ Na versão em inglês: “Whenever you met him, he was reading, and he talked constantly about literature”.

⁸⁷ Na versão em inglês: “King Adapter”.

⁸⁸ Na versão em inglês: “after reading it, doors fell open”.

Melville, Williams, Crane, Forester e O'Connor. Ele ainda terminou sua carreira com duas obras que tinham sido considerada infilmáveis: *À sombra do vulcão*, de Lowry, e *Os mortos*, de Joyce. Algum diretor finalizou sua carreira (e vida, já que Huston morreu antes de *Os vivos e os mortos* ser lançado) com mais graça ou estilo?⁸⁹

No cinema, Huston iniciou sua carreira como roteirista. Ele adaptou alguns textos literários para as telas, como *Juarez* (1939), *Seu último refúgio* (*High Sierra*, 1941) e *Os assassinos* (*The Killers*, 1946). Depois de ter se tornado diretor, acumulou funções, dirigindo e também escrevendo. Dentre estes filmes, encontram-se os mais famosos de sua carreira, como *O falcão maltês*, *O tesouro de Sierra Madre*, *Paixões em fúria*, *Uma aventura na África*, *Moulin Rouge*, *O céu por testemunha*, *A noite do iguana*, além de *Moby Dick*, “sua mais ambiciosa adaptação” (TRACY; FLYNN, 2010, p. 123)⁹⁰ e de *Os vivos e os mortos*, “a mais sensível e graciosa adaptação fílmica” (TRACY; FLYNN, 2010, p. 74)⁹¹. Huston também dirigiu diversos filmes com adaptação de outros roteiristas: *Nascida para o mal* (*In This Our Life*, 1942), *Raízes do céu* (*The Roots of Heaven*, 1958), *O passado não perdoa*, *O pecado de todos nós*, *Caminhando com o amor e a morte* (*A Walk with Love and Death*, 1969), *O emissário de MacKintosh* (*The MacKintosh Man*, 1973), *Sangue selvagem* (*Wise Blood*, 1979), *À sombra do vulcão* e *A honra do poderoso Prizzi*.

⁸⁹ Na versão em inglês: “Huston, more than any other director, was attracted to literature. In his time he adapted Hammett, Kipling, Traven, Melville, Williams, Crane, Forester and O'Connor. He then ended his career with two works that had been considered unfilmable: Lowry's *Under the Volcano* and Joyce's *The Dead*. Has any director ended his career (and life, for Huston died before *The Dead* was released) with any more grace or style?”

⁹⁰ Na versão em inglês: “his most ambitious adaptation ever”.

⁹¹ Na versão em inglês: “the most sensitive and graceful of film adaptations”.

1.2.2 *A noite do iguana*, o filme

“Um homem... três mulheres... uma noite...” – é desta forma que o filme *A noite do iguana* foi apresentado em pôsteres de divulgação, no *trailer* oficial e na capa do DVD, lançado em 2006. Já por esta chamada percebe-se que a relação entre Shannon e as mulheres que o cercam, Hannah, Maxine e Charlotte, é o principal foco do filme de Huston. Os personagens em questão são representados por Richard Burton, Ava Gardner, Deborah Kerr e Sue Lyon, respectivamente. Também estão no elenco Cyril Delevante, como Nonno, e Grayson Hall, como Miss Fellowes. Assim como a peça homônima de Williams, o filme também alcançou “um imenso sucesso tanto com o público como com a crítica” (PALMER & BRAY, 2009, p. 271)⁹².

Ao contrário do que ocorreu com algumas das peças anteriores de Williams que também foram transpostas para o cinema, como *Um bonde chamado desejo*, e *De repente, no último verão*, não foi o próprio dramaturgo quem escreveu o roteiro deste filme, e sim Anthony Veiller e o diretor, John Huston, que também é coprodutor da obra. Paul Sherman, em um artigo sobre a produção, declara que é devido a filmes como este que Huston conquistou a reputação de ser um adaptador sensível: “Huston dá ao filme *A noite do iguana* um tom que é louvável a Williams: vivo, obscuramente cômico, e mesmo assim dramático e um tanto deprimente”⁹³.

Maurice Yacowar aponta o contraste entre os temperamentos artísticos de Williams e Huston: “John Huston sempre expressou um espírito mais robusto que Williams, uma visão menos tristemente alinhada com derrota e destruição, onde as alegrias da vida e as buscas compensam perdas e

⁹² Na versão em inglês: “an immense success broth with filmgoers and [...] with the critical establishment as well”.

⁹³ Na versão em inglês: “Huston gives *The Night of the Iguana* a Williams-worthy tone that's lurid, darkly-comic, yet still dramatic and a little grim” (Artigo disponível em: <<http://www.tcm.com/movienews/index.jsp?cid=117957>>. Acesso em: 8 maio 2009).

derrotas” (Citado em BRILL, 1997, p. 94)⁹⁴. Tal como já foi mencionado, em *A noite do iguana* Williams altera seu usual tom pessimista e apresenta a história de maneira mais esperançosa do que nas peças anteriores. Dessa forma, a postura do dramaturgo se torna mais semelhante à de Huston, que encontra no texto temas que o acompanham em toda a sua carreira:

O que significa ser humano, os pontos nos quais amor e coragem confrontam o abismo da tristeza e da falta de sentido, a comunidade humana do fracasso e da dúvida, a frágil plenitude da natureza, a escolha entre encarar a verdade ou fugir dela. (BRILL, 1997, p. 92)⁹⁵

Yacowar afirma que *A noite do iguana* representa de forma eficaz o estilo de Huston, tanto na temática como nas imagens, e por isso ocupa uma posição central na obra do cineasta. Isso não ocorre porque ele teve que ajustar o texto de Williams a seu ponto de vista e estilo, ao contrário, acontece “porque a peça basicamente se adapta ao seu espírito” (Citado em BRILL, 1997, p. 250)⁹⁶, ou seja, há semelhanças marcantes entre os dois artistas.

Huston, em sua autobiografia *Um livro aberto* (1987), relata que, mais de um ano antes do início das filmagens, ele recebeu o convite de Ray Stark, produtor tanto de cinema quanto de teatro, para produzirem juntos um filme baseado na, então, peça mais recente de Williams, proposta que ele aceitou “com prazer” (HUSTON, 1987, p. 346). Logo foi decidido que o filme não seria feito em estúdio, mas em locações no próprio México, lugar não apenas marcante para Williams, mas para o próprio Huston, que conhecia bem a região.

⁹⁴ Na versão em inglês: “John Huston has always expressed a more robust spirit than Williams has, a vision less bleakly lined with defeat and destruction and one where the joys of life and the quest make up for loss and defeat”.

⁹⁵ Na versão em inglês: “What it means to be human, the points at which love and courage confront the abyss of sorrow and meaninglessness, the human community of failure and doubt, the fragile abundance of nature, the choice between facing the truth or evading it”.

⁹⁶ Na versão em inglês: “because the play basically suited his spirit”.

Tal como já dito, Williams ambientou a peça no mesmo espaço e tempo vivenciados por ele: num hotel chamado Costa Verde, em Puerto Barrio, no verão de 1940. Nessa época, a região ainda se mantinha fora da agitação turística, mas em 1963, época das filmagens, este quadro havia sido alterado. Embora o filme atualize para o início dos anos 60 o contexto temporal da peça, Huston julgou necessário que o hotel ficasse num ambiente tão inóspito quanto o escolhido por Williams, no qual a história pudesse ser contada sem intervenções externas. Em meados de 1963, Huston conheceu o engenheiro e arquiteto mexicano Guillermo Wulff, que encontrou o lugar ideal para construir o hotel, “Mismaloya, uma enseada isolada ao sul de Puerto Vallarta”, uma região tão isolada que “eles não encontraram nem estradas, nem telefones, nem eletricidade” (WHIPPERMAN, 2007, p. 39)⁹⁷.

Outra preocupação era a cor: enquanto Stark preferia um filme colorido, Huston logo optou por fazê-lo em preto e branco, pois, segundo ele, “a cor – sobretudo do mar, céu, selva, flores, pássaros, iguanas, praias – desviaria a atenção. O preto e branco daria realce ao essencial – à história” (HUSTON, 1987, p. 348). Gérard Betton, em *Estética do cinema* (1987), concorda que as cores podem desviar a atenção do espectador e sugere que elas devem ser evitadas em algumas situações. Após apresentar um estudo detalhado sobre a utilização de cores em filmes, ele garante que “[...] a representação em preto-e-branco é perfeitamente justificável em filmes puramente psicológicos” (BETTON, 1987, p. 58).

Depois de as providências iniciais serem tomadas, um dos primeiros passos foi marcar um encontro dos dois roteiristas, Veiller e Huston, com Williams, que os recebeu em sua casa na Flórida. No início das filmagens, o dramaturgo também estava presente e, segundo Huston, fez contribuições à

⁹⁷ Na versão em inglês: “Mismaloya, an isolated cove south of Puerto Vallarta. [...] they would find no roads, phones, or electricity”.

adaptação, especialmente em uma cena que “não conseguia ganhar vida”, entre Charlotte e Shannon, já no Hotel Costa Verde. Huston relata em detalhes a ajuda que recebeu de Williams:

Havia uma cena que tinha dado muito trabalho para Tony e eu escrevermos. Se passava entre Shannon e a adolescente no quarto dele no hotel. Ela vinha tentando seduzi-lo, e ele se esforçava ao máximo para resistir à tentação; já havia tido encrencas de sobra por causa de garotinhas. [...] O diálogo era bom, mas a cena simplesmente não conseguia ganhar vida. Mostrei a Tennessee e perguntei se não dava para nos ajudar. O que ele fez é um exemplo de seu gênio. Na nova versão [...] a garota entra subitamente no quarto e Shannon leva um susto. Derruba a garrafa de bebida em cima da cômoda e o vidro partido se espalha por todo o chão. Explicando a situação para a garota, ele começa a andar de um lado para outro [...] A garota fica olhando; depois, numa súbita inspiração, tira os sapatos e se põe também a caminhar em cima do vidro. O que antes era uma cena sem graça se transformou num dos pontos altos do filme – terrível e, ao mesmo tempo, cômica. (HUSTON, 1987, p. 349-350)

As filmagens atraíram muitos *paparazzi* para o México. Deborah Kerr chegou a declarar que: “eu nunca tinha visto tantas câmeras e gravadores em um filme” (KERR, Nov. 21, 1964)⁹⁸. Além de a produção contar com nomes aclamados, alguns deles carregavam a fama de criarem confusões nos *sets* de filmagem, o que logo gerou rumores que apontavam brigas entre membros da equipe. Ademais, o que mais chamou atenção foi a presença de Elizabeth Taylor, que tornava público o seu relacionamento com Burton, mesmo os dois ainda sendo casados com outras pessoas. Kerr manifestou sua insatisfação quanto à postura da imprensa:

Estou um tanto chateada em ser perguntada se eu acho que Elizabeth e Richard vão se casar, e se eu conhecia a Sybil [então

⁹⁸ Deborah Kerr escreveu um pequeno diário durante as filmagens de *A noite do iguana*, que foi publicado na revista *Esquire Magazine*, em maio de 1964, com o título “The Days and Nights of the Iguana”. As citações deste texto serão indicadas neste trabalho pelo sobrenome da atriz seguido da data de entrada do comentário. Na versão em inglês: “I have never seen so many cameras and recording machines on one picture”.

esposa de Burton], e se a Ava é tão difícil quanto “eles” dizem e se ela está interessada no Burton, ou se a Sue Lyon está? Meu Deus! Isso é da conta deles ou minha? [...] Eu apenas não acredito que a maioria das pessoas são *realmente* tão cheias de inveja e ciúmes que *tudo* o que elas querem ler é sobre as desventuras, os sofrimentos e as tribulações dos outros. Um pensamento depressivo. Eu me sinto mais e mais como a Hannah deste filme. “Nada que é humano me enoja a menos que seja grosseiro ou violento.” Eu abomino e detesto grosseria, violência, fofoca, encrenca, inveja, malícia. Isso me enoja e me deprime. (KERR, Oct. 25, 1964)⁹⁹

Para a frustração dos repórteres presentes, que esperavam brigas e escândalos, as filmagens ocorreram tranquilamente. Segundo Bruce Whipperman, no texto “*Night of the Iguana: the Making of Puerto Vallarta*” (2007, p. 39), a imprensa, “entediada pela falta de maiores explosões, descobriu Puerto Vallarta”¹⁰⁰ e fez com que a região se tornasse um dos pontos turísticos do México. Há, inclusive, uma estátua em homenagem a John Huston na cidade, onde, anos mais tarde, o cineasta viria a fixar residência.

Huston garante que “metade da direção é escalar os atores certos”¹⁰¹, ideia que é reforçada pelo crítico de cinema Yacowar: “muito do poder do filme deriva do pessoal do seu elenco” (Citado em BRILL, 1997, p. 94)¹⁰². Desde que surgiu a proposta de dirigir *A noite do iguana*, Huston já tinha em mente os três atores principais: Richard Burton, Deborah Kerr e Ava Gardner. Sem dúvida, se

⁹⁹ Na versão em inglês: “I’m a bit bored with being asked if I think Elizabeth and Richard will be married, and did I know Sybil, and is Ava as difficult as ‘they’ say and is she on the make for Burton, or is Sue Lyon? My God! What business is it of theirs or mine? [...] I just don’t believe the majority of people are *really* so filled with envy and jealousy that *all* they want to read about are people’s misfortunes and trials and tribulations. Depressing thought. I feel more and more like Hannah in this movie. ‘Nothing human disgusts me unless it is unkind or violent.’ I do loathe and detest unkindness and violence and gossip and troublemaking and envy and malice. It does disgust as well as depress me”.

¹⁰⁰ Na versão em inglês: “Bored by the lack of major explosions, the press corps discovered Puerto Vallarta”.

¹⁰¹ Na versão em inglês: “half of directing is casting the right actors”. Disponível em: <<http://www.imdb.com/name/nm0001379/bio>> Acesso em: 20 fev. 2009.

¹⁰² Na versão em inglês: “much of the film’s power derives from the personal of its cast”.

comparado à peça, a reputação pessoal e profissional dos atores criou uma aura diferente no filme.

O ator galês Richard Burton, famoso por suas interpretações de papéis shakespearianos, é considerado um grande talento desperdiçado no cinema. Apesar de algumas atuações memoráveis, como Marcellus Gallio em *O manto sagrado* (*The Robe*, Henry Koster, 1953) Marco Antônio em *Cleópatra* (Joseph L. Mankiewicz, 1963), George em *Quem tem medo de Virgínia Woolf?* (*Who's Afraid of Virginia Woolf?*, Mike Nichols, 1967) e Petruchio em *A megera domada* (*The Taming of the Shrew*, Franco Zeffirelli, 1967), ele nunca recebeu o devido reconhecimento em Hollywood. Burton interpreta um Shannon que, como o próprio ator, é imprevisível e chama a atenção das mulheres que o cercam, mesmo com atitudes de anti-herói. Além disso, é sabido que Burton, como Shannon, teve problemas com o álcool. Também é interessante considerar que ele, no mesmo ano de *A noite do iguana*, interpretou, em *Becket, o favorito do rei* (*Becket*, Peter Glenville), outro angustiado personagem que pertence ao clero, papel pelo qual foi indicado ao Oscar. Kerr, no diário que escreveu durante as filmagens, fala do prazer de trabalhar com ele:

Eu realmente gosto de trabalhar com o Richard. Tranquilo, sensível e muito divertido. Ele tem uma memória retentiva notável – e consegue declamar corretamente poesia e versículos; Shakespeare, Dylan Thomas, a Bíblia – você diz o nome, ele recita. Ele está no topo agora, poderoso, seguro – e mesmo assim ele tem o senso de humor e a humildade de um artista realmente bom. Eu espero poder ver seu novo Hamlet. Será algo importante. (KERR, Nov. 7, 1964)¹⁰³

Williams escreveu *A noite do iguana* tendo em mente duas atrizes para os papéis de Maxine e Hannah: Bette Davis e Katharine Hepburn. Na primeira

¹⁰³ Na versão em inglês: "I really like working with Richard. Easy, sensitive, and great fun. He has a remarkably retentive memory – and can positively spout poetry and verse; Shakespeare, Dylan Thomas, the Bible – you name it, he can recite it. He is riding the crest now, powerful, confident – and yet with it he has the sense of humour and humility of a really god artist. I hope I shall be able to see his new Hamlet. It should be something".

montagem da peça, Davis “estava esplêndida” (BLOOM, 2004, p. 558)¹⁰⁴ como Maxine, mas Hepburn, que não aceitou o convite devido a outros compromissos profissionais que a impediriam de se comprometer com a montagem por mais de seis meses, foi substituída por Margareth Leighton.

Em um desses grandes poderia-ter-sido, *A noite do iguana* teria reunido Kate com Bette Davis, escalada para o papel da grosseira e natural Maxine Faulk. Que alquimia poderia ter sido trazida naquele palco entre a aristocrática Hepburn e a prática Davis – e precisa ser deixada à imaginação. (MANN, 2006, p. 410)¹⁰⁵.

Leighton se saiu muito bem como Hannah, chegando a ser indicada ao Tony Awards pelo papel. Porém, uma vez que as personagens foram escritas especificamente para certas mulheres, não se pode deixar de considerar as personalidades marcantes de Hepburn e Davis, duas das maiores atrizes da história do cinema. Numa época em que a grande maioria das estrelas eram mulheres muito bonitas, as duas fugiam do padrão de beleza vigente. Ambas ficaram conhecidas por interpretar personagens fortes, mulheres à frente de seu tempo, que geralmente subvertiam a ordem social. Usando roupas de estilo masculino dentro e fora dos filmes, o jeito andrógino se tornou uma das principais características de Hepburn, junto com sua altivez – ela que ainda hoje é a única atriz que ganhou quatro vezes o Oscar. Já o mais marcante em Davis, agraciada duas vezes com o Oscar, era o seu posicionamento combatente dentro da indústria cinematográfica, tornando-se a primeira mulher a ser presidente da Academia de Cinema de Hollywood, posição à qual renunciou pouco depois devido a divergências internas.

¹⁰⁴ Na versão em inglês: “was superb”.

¹⁰⁵ Na versão em inglês: “In one of those great might-have-beens, *The Night of the Iguana* would have teamed Kate with Bette Davis, cast as the earthy Maxine Faulk. What alchemy might have been brought forth on that stage between high-bred Hepburn-and down-to-earth Davis must be left to the imagination”.

Nenhuma das duas está no filme de Huston. Porém, a altivez característica de Hepburn, e que Williams retomou para construir Hannah, foi mantida pelo cineasta ao escalar a escocesa Deborah Kerr para o papel. Kerr, que também não era um padrão de beleza, destacava-se pela elegância britânica, algo que se encaixa perfeitamente às características da personagem, da Nova Inglaterra. Ela, uma das atrizes favoritas de Huston, trabalhou com ele em três filmes: *O céu por testemunha* (*Heaven knows, Mr. Allison*, 1957), *A noite do iguana* e *Cassino Royale* (1967).

Na peça, desde sua chegada ao hotel, Hannah é descrita com termos que sugerem religiosidade: “Hannah tem uma aparência marcante – etérea, quase fantasmagórica. Ela sugere a imagem de uma santa medieval de catedral Gótica, só que animada.” (NI, p. 17)¹⁰⁶. Esta descrição pode ser tomada como uma pista de que ela irá, de alguma forma, ajudar Shannon em seu conflito existencial. No filme, a personagem não apresenta nenhuma característica religiosa notável de imediato, mas a escolha de Kerr pode sugerir esta relação, já que ela é reconhecida principalmente por interpretar personagens recatadas. No trabalho anterior da atriz com Huston, o filme *O céu por testemunha*, que lhe rendeu uma indicação ao Oscar, ela interpreta uma freira, a Irmã Angela. Além disso, sua primeira indicação ao Oscar veio com a personagem Irmã Clodagh, de *Narciso Negro*, filme inglês de 1947, que a lançou como estrela internacional. Portanto, sua imagem está vinculada especialmente a personagens religiosos, o que permite que o espectador faça esta relação assim que ela entra em cena, quando já transcorreu cerca de um terço do filme: é o primeiro momento em que Shannon transparece certa tranquilidade.

¹⁰⁶ Na versão em inglês: “Hannah is remarkable-looking – ethereal, almost ghostly. She suggests a gothic cathedral image of medieval saint, but animated”.

Mesmo Kerr não tendo ficado muito contente com o seu papel, que, segundo ela, “foi diluído do original” (KERR, Nov. 14, 1964)¹⁰⁷, sua Hannah se mostra com ainda mais força do que na peça. Uma das indicações dessa força de sua personagem está no importante diálogo à noite entre Hannah e Shannon, quando ela o ajuda a superar a crise em que se encontra. Apesar de a cena ser bastante semelhante à peça, quem o desamarra das cordas que o prendem à rede é Hannah, e não o próprio Shannon, como ocorre no texto de Williams. Assim, ela se torna ainda mais responsável por libertá-lo, não apenas das cordas que o amarram fisicamente, mas do que o prende simbolicamente: a tradição religiosa de sua família, as convenções sociais, enfim, todos os fantasmas que não permitem que ele apresente sua real essência.

Algumas outras cenas que reforçam a força de Hannah no filme são: a forma como ela manuseia o facão quando prepara o peixe para o almoço – cena inexistente na peça – e, no final, a decisão de viajar sozinha – enquanto no texto-fonte, devido às circunstâncias, ela fica abandonada no palco, sem tomar qualquer direcionamento. Dessa forma, a ambiguidade da personagem no filme e na peça se dá com pares de opostos distintos. Enquanto, na peça, a dualidade é entre a fragilidade e a coragem de enfrentar os desafios da vida, no filme, é entre a força e a serenidade.

Já ao optar por Ava Gardner para o papel escrito para Bette Davis, Huston alterou acentuadamente características de Maxine. De todos os personagens da peça transpostos para o filme, ela é a que apresenta mais mudanças que influenciarão diretamente no desfecho da história. Essas alterações estão relacionadas às escolhas do cineasta, à forma como ele quer que a personagem seja recebida pelo espectador. À primeira vista já há uma diferença marcante: ao contrário de Davis, que nunca foi considerada padrão

¹⁰⁷ Na versão em inglês: “has been watered from the original”.

de beleza, Gardner é considerada uma das mulheres mais bonitas de todos os tempos. Assim, no filme, quando Shannon chega ao hotel e começa a ser assediado por Maxine, notavelmente mais bela e jovem do que na peça, a reação do público é diferente. As restrições que existiam em relação a ela diminuem.

Na maioria dos filmes que fez antes de *A noite do iguana*, Gardner interpreta personagens que conquistam os homens por sua beleza e, entretanto, não têm muito mais do que isso para mostrar. Kerr, em seu diário, comenta suas expectativas no sentido de como este filme traria uma nova imagem de Gardner, o que realmente aconteceu:

John [Huston] e eu estávamos conversando sobre Ava hoje: o quão completamente diferente ela parecerá para o público neste papel; eles nunca viram Ava assim – engraçada, rica, calorosa e humana, tanto quanto bonita. O papel é maravilhoso para ela e ela o está fazendo ainda melhor. Como John disse, algumas vezes é realmente desvantajoso ser tão bonita. E tem sido para Ava, que vem pagando bem por sua beleza. Isso tem feito com que sua imagem pública não condiga com o que ela realmente é e, da mesma forma, em seu trabalho, ela seja considerada um tipo de atriz que ela não é. (KERR, Nov. 4, 1964)¹⁰⁸

Com este comentário a respeito de Gardner, nota-se que sua personagem apresenta muito mais do que a boa aparência. No filme, Maxine demonstra estar mais vinculada a questões psicológicas do que na peça, mesmo ao tentar escamoteá-las. Dessa forma, a personagem apresenta muito mais dualidade: enquanto ela transparece ser forte e objetiva, percebe-se que, na verdade, suas emoções não estão sob controle. Duas cenas marcantes nas quais ela não consegue esconder seus verdadeiros sentimentos estão perto do

¹⁰⁸ Na versão em inglês: “John [Huston] and I were discussing Ava today: how completely different she will appear to the public in this part; they have never seen an Ava like this – funny, rich and warm and human as well as beautiful. The part is marvelous for her and she is making it even better. As John said, what a real disadvantage it is sometimes to be so beautiful. It has been so for Ava and she has well paid for her beauty. It has made her appear publicly as a person she is not, and in her work as made her appear the kind of actress she is not”.

final do filme. A primeira é quando ela ouve Nonno declamar o poema que acabou de concluir. Na peça, ela não está presente em cena neste momento, chega da praia logo depois que o poema é declamado. Já no filme, ela sobe para o hotel pouco antes e acompanha atentamente, ao lado de Shannon, o poema de Nonno. É notável que os versos, que têm em *endurance* a temática principal, a emocionam e o quanto ela se identifica com eles. A outra cena, que não existe na peça, está na sequência final do filme, quando Maxine diz a Shannon e Hannah que vai voltar para o Texas, sua terra natal, e lhes oferece o hotel para que eles cuidem. Neste momento, ela está visivelmente abalada e, depois de apresentar a proposta, sai correndo para o quarto, batendo a porta. Nesses dois momentos, percebe-se que ela, como Shannon, também está em crise.

Gardner considera que este filme foi uma boa oportunidade de mostrar suas qualidades como atriz, e não apenas sua beleza. Kerr relata a satisfação da colega: “ela nos contou como estava feliz – o quanto gostou de trabalhar. Pela primeira vez em sua vida ela estava *realmente* apreciando o negócio de ‘atuar’” (KERR, Oct. 27, 1964)¹⁰⁹. Richard Oulahan (1964, p. 11), em uma resenha publicada na revista *Life* por ocasião do lançamento do filme, destaca o trabalho de Gardner: “para mim, a revelação de *A noite do iguana* é a *performance* de Ava Gardner como Maxine [...] eu nunca suspeitei antes que ela pudesse atuar. Ela pode. Ela atua”¹¹⁰.

Apesar de ter mantido basicamente o mesmo desfecho da peça, as mudanças em Maxine influenciaram diretamente no tom do final do filme. Enquanto na peça percebe-se que o “final feliz” entre Maxine e Shannon é provisório e, na verdade, a única opção que restou naquele momento para ele,

¹⁰⁹ Na versão em inglês: “she told us how happy she was – how much she enjoyed working. For the first time in her life she was *really* enjoying the business of ‘acting’”.

¹¹⁰ Na versão em inglês: “to me, the revelation of *The Night of the Iguana* is Ava Gardner’s performance as Maxine. [...] I never suspected before that she could act. She can. She does”.

no filme o final pode ser considerado feliz. Para Shannon, ficar no hotel com a Maxine tal como é apresentada no filme – forte e ao mesmo tempo sensível, além de muito bonita – não é o mesmo sacrifício do que ficar com a Maxine da peça – grosseira, desajeitada e bem mais velha do que ele.

No entanto, as alterações no final do filme não agradaram Williams. Huston, que tem uma leitura diferente de Maxine, acreditava que o dramaturgo havia mudado o tom dela arbitrariamente no final da história e argumentou com ele que a melhor opção seria um desfecho feliz, “não só para agradar o público, mas porque [lhe] parecia uma decorrência natural do próprio tema” (HUSTON, 1987, p. 350). Williams não concordou, mas Huston seguiu sua própria opinião e deixou o final do filme mais leve e resolvido do que o da peça. Kerr relata que Burton também não ficou satisfeito com o final elaborado por Huston, acreditando que o desfecho proposto por Williams seria mais coerente para seu personagem:

Eu sei que Burton sente que a cena final entre ele e Ava está errada. Ela excedeu um pouco o lado emocional, o que se tornou impróprio para o personagem dele. O final deveria ser mais selvagem, e não é, é leve. Deveria se pensar que Shannon é deixado em seu purgatório e não que tudo será doce e amável com uma garota realmente legal de El Paso. (KERR, Nov. 29, 1964)¹¹¹.

Enquanto Williams e Burton acreditam que Huston força um final feliz pouco convincente, o crítico Lesley Brill afirma que ele abrilhanta o texto original, não só pelo esperançoso compromisso assumido entre Maxine e Shannon, mas também pelo final dado a Hannah:

O esperançoso compromisso de Shannon e Maxine abrilhanta a versão mais rancorosa de Williams de uma meia promessa de Shannon para uma permanência de uma noite. No final do filme,

¹¹¹ Na versão em inglês: “I know [Burton] feels the end scene between Ava and himself is wrong. She was a little too emotional and it is wrong for *his* character if she is. The end should be more savage, and it isn't, it's soft. One should feel that Shannon is left to his purgatory and not that everything is going to be sweet and lovely with a really nice girl from El Paso”.

Hannah está pronta para continuar sua jornada, enquanto Williams a deixa sozinha no palco com o corpo de seu avô no final da peça. (BRILL, 1997, p. 93)¹¹²

Porém, nenhum deles considerou que a Maxine do filme não está diferente da peça apenas no final. Além da escolha da atriz com características destoantes daquelas caracterizadas no texto dramático, também a postura da personagem no decorrer de toda a história fazem com o final do filme seja coerente. As diferenças entre as duas Maxines permitem as alterações no tom do desfecho da história.

Independente das opiniões sobre as alterações na história, é inegável a boa interpretação dos três atores principais: Burton encontra-se no lugar mais apropriado para ele, Gardner está melhor do que em qualquer outro trabalho e Kerr demonstra, mais uma vez, que, de sua geração, deve ter sido a atriz com a interpretação mais pura (BRILL, 1997, p. 94).

Apesar de Shannon, Hannah e Maxine serem os três personagens principais, o filme é apresentado como a relação entre um homem e três mulheres. Quem completa o “quarteto de personagens bem desenhados” (PALMER & BRAY, 2009, p. 267)¹¹³ é Charlotte, a jovem do grupo de turistas que se envolve com Shannon. Enquanto Maxine é a personagens que foi mais alterada no filme, já que influenciou diretamente no tom do final da história, Charlotte foi a mais ampliada, passando de coadjuvante a uma das personagens mais importantes. Percebe-se que, além de desempenhar um papel de maior destaque, ela é mais ofensiva que na peça. Essa característica é reforçada pela escolha da atriz, Sue Lyon, que dois anos antes interpretou

¹¹² Na versão em inglês: “Most significantly, Huston fundamentally changed the ending. The hopeful commitment of Shannon and Maxine brightens Williams’s more grudging version of a half-hearted promise from Shannon for a one-night stand. At the end of the film, Hannah is ready to continue her journey, whereas Williams leaves her on stage alone with the body of her grandfather at the end of the play”.

¹¹³ Na versão em inglês: “quartet of finely drawn characters”.

Lolita, no famoso filme homônimo de Stanley Kubrick. Além disso, Lyon, que na época de *A noite do iguana* tinha apenas 17 anos, parecia muito mais madura, como afirma Kerr: “Sue tem dezessete e você acha que ela tem vinte e seis!” (KERR, Nov. 16, 1964)¹¹⁴.

Enquanto na peça Charlotte aparece em poucas ocasiões e não há dados que comprovem como é seu real comportamento, permitindo grande ambiguidade, no filme ela se comporta muito mais como uma adolescente rebelde. O fato de a história do filme ter sido ambientada nos anos 60, uma época de muito mais rebeldia do que os anos 40, da peça, contribui para a forma como Charlotte se comporta. Percebe-se, desde o início, que ela tem o desejo de se livrar do jugo de Miss Fellowes, que é sua responsável durante a viagem. Além disso, a garota foi mandada para o México com o grupo de professoras pelo pai, que era contra o seu relacionamento com um jovem em sua cidade, dados inexistentes na peça. Charlotte se aproxima de Shannon, no filme, talvez por perceber a animosidade entre ele e Miss Fellowes desde o início e, como boa adolescente rebelde, quer levar vantagem da situação.

Já no Hotel Costa Verde, quando Charlotte é expulsa por Shannon do quarto dele, ela continua um “parasita sedutor” (BRILL, 1997, p. 98)¹¹⁵. Imediatamente, ela se insinua para os dois ajudantes de Maxine, Pepe e Pedro. Esta sequência, na praia, não está na peça e leva à próxima conquista de Charlotte: o motorista Hank. Os dois conseguem recuperar a peça do motor do ônibus que estava com Shannon e assumem o controle do grupo de turistas: enquanto Hank segura seus braços, ela pega a peça do motor do ônibus que Shannon escondia em seu bolso, e que representa a última fonte de controle dele sobre o grupo de turistas e, aparentemente, sobre sua própria vida. Charlotte se vinga de Shannon e, de uma forma ou outra, consegue o que

¹¹⁴ Na versão em inglês: “Sue is seventeen and you’d think she was twenty-six”.

¹¹⁵ Na versão em inglês: “seductive parasite”.

quer, diferente da peça, em que a garota simplesmente vai embora com o grupo de turistas, ainda sob o jugo de Miss Fellowes.

Outra personagem de destaque é Miss Fellowes, interpretada pela atriz Grayson Hall, que foi indicada ao Oscar por este papel. Ao contrário das três outras mulheres, que de certa maneira estão a favor de Shannon, Miss Fellowes se coloca contra ele desde o início. O filme explicita mais do que a peça tanto o fato de Miss Fellowes ser responsável por Charlotte durante a viagem, como o ciúme dela ao perceber que a garota prefere a companhia de Shannon à dela. Esta rivalidade inconsciente é demonstrada na cena em que, ao sair do mar com Shannon, Charlotte recebe um tapa de Miss Fellowes, como se a jovem a tivesse traído. À noite, depois de Charlotte ter escapado do quarto onde dormia com Miss Fellowes para tentar seduzir Shannon, como ela não percebeu a ausência da garota, fez um discurso de desculpas muito similar a uma reconciliação de um casal, principalmente pelo seu tom de voz e pelo lugar em que estava:

Charlotte, já falei o quanto lamento o que houve. Você pode se permitir um pouco de generosidade. Eu estava fora de mim de raiva. Mas não queria magoar você. Não magoaria você por nada no mundo. [...] Charlotte, precisa me perdoar. Não agüento ser tão infeliz. (NI, 21min)

Nonno, outro personagem importante, é apresentado no filme de forma muito semelhante à peça. Sua função mais relevante, além de ser o companheiro de viagens, e de vida, de Hannah, é o poema que ele finalmente conclui no Hotel Costa Verde, pouco depois de Shannon sair da crise em que se encontrava. Este poema acaba apresentando o mote de toda a história, pois trata da necessidade de *endurance* frente a vida.

O filme apresenta basicamente a mesma história da peça. Porém, não se trata da mesma obra, já que é apresentada em outro meio e foi recriada a partir da leitura de Huston. Antes de se analisar as singularidades de cada

produção, convém apresentar os fundamentos teóricos que servirão de base para as análises dos diálogos intertextuais e intermediáticos.

2 DO TEXTO À TELA: FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Literatura e cinema são mídias com inúmeras características diferentes, mas também com muita semelhança, como afirma Assis Brasil, em *Cinema e literatura (choque de linguagens)* (1967, p. 11): “O cinema é a arte que mais próxima está – ou mais se aproxima – da literatura”. Devido a esta proximidade, a literatura, com sua tradição e longevidade, é uma fonte inesgotável de material para o cinema. As adaptações fílmicas de obras literárias consagradas asseguram público que, ao menos, quer saber como foi transposta para a tela a história já conhecida. Ao mesmo tempo, uma obra literária aclamada traz mais expectativa, assim, a popularidade ou respeitabilidade de uma mídia interfere na outra.

A possibilidade narrativa é a principal característica que une literatura e cinema. Na maioria dos casos, ler um texto literário ou assistir a um filme é acompanhar uma história sendo contada. Porém, o cinema não surgiu como espaço para a narração e sim como um meio de registro, sem a vocação de contar histórias. Ele poderia “ser apenas um instrumento de investigação científica, um instrumento de reportagem ou de documentário, um prolongamento da pintura e até um simples divertimento efêmero de feira” (AUMONT, 1995, p. 89). Mesmo na atualidade, é importante ressaltar que não existe apenas cinema narrativo, apesar de ele ser o dominante. Neste caso, “deixar-se-ia de lado o lugar que o cinema de ‘vanguarda’, ‘*underground*’ ou ‘experimental’, que se pretende não-narrativo, assumiu e assume ainda na história do cinema” (AUMONT, 1995, p. 92)¹¹⁶.

Estudos sobre adaptação de obras literárias para o cinema sempre tentaram estabelecer correspondências entre vários aspectos da narrativa que são manifestados nas duas mídias. Por exemplo, Seymour Chatman, no artigo

¹¹⁶ Há uma discussão polêmica sobre a narratividade dos filmes não-narrativos, questão que não será abordada neste trabalho.

“What novels can do that films can’t (and vice versa)”¹¹⁷ (1992, p. 403), afirma que uma das assertivas mais importantes sobre narrativa é que ela é uma organização textual que precisa ser atualizada, utilizando as ferramentas de cada meio em que ela será apresentada:

narrativa é basicamente um tipo de organização textual, e esta organização, este esquema, precisa ser atualizado: em palavras escritas, como em histórias e romances; em palavras faladas combinadas com o movimento dos atores imitando personagens em cenários que imitam lugares, como em peças e filmes; em pinturas; em tirinhas; em movimentos de dança, como em balés narrativos e em mímica.¹¹⁸

Esta afirmação coloca a narrativa fílmica no mesmo patamar dos demais meios narrativos e, ao mesmo tempo, aponta que a história narrada pode ser semelhante em todas as mídias em que ela é apresentada, mas cada uma delas utilizará elementos próprios para contá-la.

É importante considerar que, no início dos estudos sobre cinema, a crítica cinematográfica era formada por críticos literários, que trouxeram suas ferramentas para analisar os filmes. Por esta razão, muito da análise das adaptações da literatura para o cinema se baseava na comparação entre os dois, exigindo-se fidelidade do filme em relação ao texto literário. Essas análises, geralmente, traziam críticas negativas à adaptação, pois avaliavam comparativamente a produção fílmica focando na supremacia implícita da literatura. Assim, devido a uma falta de metodologia para se analisar as adaptações e fazer julgamentos objetivos sobre o processo de transposição de

¹¹⁷ O título do artigo – “O que romances conseguem fazer e filmes não (e vice-versa) – já assinala que o foco da pesquisa de Chatman é apenas comparar as possibilidades de apresentar a mesma narrativa por meio da literatura e do cinema

¹¹⁸ Na versão em inglês: “narrative is basically a kind of text organization, and that organization, that schema, needs to be actualized: in written words, as in stories and novels; in spoken words combined with the movements of actors imitating characters against sets which imitate places, as in plays and films; in drawings; in comic strips; in dance movements, as in narrative ballet and in mime”.

um texto literário para outra mídia, a crítica se deixava conduzir pela fidelidade que uma adaptação fílmica deveria ter em relação à obra literária.

Linda Hutcheon, em *A Theory of Adaptation* (2006, p. 6), afirma que uma obra adaptada tem uma natureza dupla. Por um lado, está intimamente ligada à obra da qual é uma adaptação e, por outro, é uma obra nova, independente daquela na qual foi baseada. Porém, a proximidade, ou não, com a obra anterior não deve ser o critério de análise da adaptação: “A natureza dupla de uma adaptação não significa que proximidade ou fidelidade ao texto adaptado deve ser o critério de julgamento ou o foco da análise”¹¹⁹. Por se tratarem de meios distintos, que se caracterizam por linguagens que lhes são próprias, nem se poderia falar em fidelidade, quanto mais colocá-la como único princípio metodológico para se analisar uma adaptação. O aclamado diretor Orson Welles questionava: “Por que adaptar uma obra [...] se você não pretende modificar nada nela?” (Citado em STAM, 2008, p. 72).

Desde meados da década de 1990, teóricos do cinema vêm lançando uma nova perspectiva sobre as questões que envolvem o conceito de fidelidade. Robert Stam, no artigo “Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade” (2006), aponta a visão geralmente moralista da crítica ao analisar as adaptações. A partir desses pressupostos, os filmes baseados em obras literárias estariam fazendo um “desserviço à literatura”, pois não são vistos como uma obra nova e sim como algo subalterno, reafirmando, assim, a “superioridade axiomática da literatura sobre o cinema” (STAM, 2006, p. 19). Stam admite que há sim adaptações ruins e este fato, junto com o peso da tradição literária, acabam reforçando indevidamente a noção de fidelidade. Porém, segundo o teórico:

¹¹⁹ No original: “An adaptation’s double nature does not mean [...] that proximity or fidelity to the adapted text should be the criterion of judgment or the focus of analysis”.

a mediocridade de algumas adaptações e a parcial persuasão da “fidelidade” não deveriam levar-nos a endossar a fidelidade como um princípio metodológico. Na realidade, podemos questionar até mesmo se a fidelidade estrita é *possível*. Uma adaptação é *automaticamente* diferente e original devido à mudança do meio de comunicação. A passagem de um meio unicamente verbal como o romance para um meio multifacetado como o filme, que pode jogar não somente com palavras (escritas e faladas), mas ainda com música, efeitos sonoros e imagens fotográficas animadas, explica a pouca probabilidade de uma fidelidade literal, que eu sugeriria qualificar até mesmo de indesejável. (STAM, 2008, p. 20)

Percebe-se que é possível analisar um filme a partir de seu texto-fonte, mas sem comparações baseadas no critério de fidelidade. Mesmo quando este critério ainda era o norteador de análises de filmes adaptados, teóricos como Dudley Andrew já apontavam para a necessidade de tratar os dois meios, literário e fílmico, separadamente, já que cada um deles requer ferramentas próprias de análise. No artigo “Adaptation”, escrito em 1984 e publicado na coletânea *Film, theater and literature* (1992, p. 428), Andrew sugere que a adaptação deve ser usada como todas as práticas culturais, ou seja, para entender o mundo de onde ela veio e aquele para onde ela aponta, e não para lutar contra a inviolabilidade de obras de arte individuais. Ele ainda diz que é necessário estudar os filmes como atos de discurso e ser sensível àquele discurso e às forças que o motivam.

A partir desses pressupostos, novas formas de análise de adaptações da literatura para o cinema, baseadas não mais na questão da fidelidade, mas sim no estudo das relações intermediáticas entre os textos literário e fílmico, vêm sendo sugeridas pelos teóricos contemporâneos. Essas teorias partem da ideia de que é preciso deixar de lado as hierarquias e considerar um filme adaptado também uma obra de arte, que, como todas as outras, “inevitavelmente [é levada] pelo contínuo redemoinho de transformação dialógica, de textos que geram outros textos num interminável circuito de reciclagem e transformações” (STAM, 2008, p. 96).

Ao se falar de intermedialidade e garantir que qualquer “criação artística nunca é *ex nihilo*, mas sim baseada em textos anteriores” (STAM, 2006, p. 23), percebe-se que este conceito baseia-se no de intertextualidade, que se originou com a noção de dialogismo, proposta por Mikhail Bakhtin, na década de 1930. Carlos A. Faraco, em *Uma introdução a Bakhtin* (1996, p. 16), explica que, para o teórico russo, a língua, enquanto discurso, tem como propriedade intrínseca o dialogismo: as palavras de um falante estão sempre e inevitavelmente entremeadas pelas palavras do outro. Portanto, para elaborar um discurso, o falante necessariamente se utiliza do discurso do outro. O mesmo ocorre com a escrita, como sugere Leyla Perrone-Moisés (1978, p. 60): o escritor “nunca encontra palavras neutras, puras, mas somente ‘palavras ocupadas’, ‘palavras habitadas por outras vozes’”. Desta forma, os textos estão sempre em diálogo uns com os outros.

Na década de 1960, Julia Kristeva, ao fazer uma análise da obra de Bakhtin a respeito do dialogismo na interpretação de textos literários, cunhou o termo intertextualidade. Para ela, “qualquer texto se constrói como um mosaico de citações e é absorção e transformação dum outro texto” (Citado em JENNY, 1979, p. 13). Por esse motivo, uma obra literária não consegue se fazer entender por si só, ela precisa de todo um universo literário que a cerca: “Fora da intertextualidade, a obra literária seria muito simplesmente incompreensível, tal como a palavra numa língua ainda desconhecida” (JENNY, 1979, p. 5). Segundo Perrone-Moisés (1978, p. 63):

Entende-se por intertextualidade [o] trabalho constante de cada texto com relação aos outros, esse imenso e incessante diálogo entre obras que constitui a literatura. Cada obra surge como uma nova voz (ou um novo conjunto de vozes) que fará soar diferentemente as vozes anteriores, arrancando-lhes novas entonações.

Dessa forma, a intertextualidade é uma relação de mão dupla, não apenas o texto mais antigo influenciando o mais novo, mas também sendo influenciado por ele.

No estudo das adaptações de textos literários para o cinema, o emprego de uma abordagem que privilegie as negociações intertextuais, não como algo já fixo, mas como processos que transitam entre as diversas modalidades discursivas, enriquece não só a produção artística, mas a análise dela. O que importa são as possíveis interações entre os elementos de cada sistema de signo e suas significações.

Brian McFarlane é um dos teóricos do cinema que se utiliza da noção de intertextualidade para analisar adaptações de textos literários para as telas. Na obra *Novel to Film: an Introduction to the Theory of Adaptation* (1996, p. 20-21), ele explica que a intertextualidade é um recurso no qual o investigador deve se fixar para levar em conta tanto os elementos presentes no filme que pertencem ao texto-fonte, como tudo aquilo que não pertence, de modo que se aplica a função de intertexto também para o mundo extraliterário.

Robert Stam também usa a noção de intertextualidade para estudar a adaptação para o cinema de uma obra literária. A partir do pressuposto de que “os textos são todos [...] combinações e inversões de outros textos” (STAM, 2003, p. 225), um filme adaptado de uma obra literária não deve ser julgado negativamente por não ter um roteiro “original”. “Por que exigir ‘fidelidade’ somente a partir do ponto de uma trajetória maior em que o romance se transforma em filme?” (STAM, 2008, p. 97). Stam parte do conceito de intertextualidade de Kristeva para falar em adaptações, sem restringi-lo a uma relação entre textos: “A intertextualidade não se limita a um único meio; ela autoriza relações dialógicas com outros meios e artes, tanto populares como eruditos” (STAM, 2003, p. 227).

O dialogismo intertextual se refere à 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, o que alcançam o texto não apenas por meio de influências identificáveis, mas também por um sutil processo de disseminação. O cinema, nesse sentido, herda (e transforma) séculos de tradição artística. “Inscreve”, por assim dizer, a totalidade da história das artes. (STAM, 2003, p. 226)

A ideia de que a análise de uma adaptação não pode partir do pressuposto de que é ela uma obra menor por não ser “original” é reforçada por Stam (2006, p. 23): “A adaptação [...] pode ser vista como uma orquestração de discursos, talentos e trajetos, uma construção “hibrida”, mesclando mídia e discursos”. Dessa forma, essas teorias que se utilizam da noção de intertextualidade apresentam leituras mais sofisticadas em relação à adaptação, pois colocam o texto literário como uma das fontes do filme, ou seja,

Stam propõe que, ao serem estudadas as relações possíveis entre literatura e cinema, deve-se pensar não apenas no texto, mas no contexto das produções, além das especificidades de cada linguagem. Outras questões também devem obrigatoriamente ser consideradas, como, por exemplo, que “os dois textos [literário e fílmico] presumivelmente comunicam a mesma narrativa”. A análise se torna de ordem comparativa, entretanto não se limita em listar semelhanças e diferenças entre o texto-fonte e a adaptação. O mais importante é questionar quais elementos da narrativa do texto-fonte foram alterados e, principalmente, “qual o ‘sentido’ dessas alterações” (STAM, 2006, p. 39-41). O que realmente interessa é o estudo do processo e dos motivos pelos quais foi realizada determinada adaptação, ou, como sugere McFarlane (1996, p. 22), “o tipo de adaptação que o filme se propõe a ser”¹²⁰, e não tanto “o que” está sendo adaptado. Assim, o estudo de uma transposição entre

¹²⁰ Na versão em inglês: “the kind of adaptation the film proposes to be”.

mídias está relacionado não apenas com o material a ser adaptado, mas também com o autor da adaptação e suas escolhas.

Stam afirma que a “interseção de superfícies textuais” (STAM, 2003, p. 225), pela qual é constituído qualquer texto, transformou o autor em um agente condutor de textos e discursos preexistentes. Nesse sentido, observa que:

O artista cinematográfico, nessa concepção, torna-se um orquestrador, o amplificador das mensagens em circulação emitidas por todas as séries – literárias, visuais, musicais, cinematográficas, publicitárias etc. (STAM, 2003, p. 230)

Essas teorias de adaptação de literatura para cinema se desenvolvem a partir da noção mais ampla de intertextualidade, que não se limita a uma relação entre textos escritos, pode dar conta das relações entre, por exemplo, texto literário e texto fílmico. Além disso, o texto literário não apresenta uma única leitura correta a partir da qual será criado o filme. Essa visão nega sua própria natureza, já que uma das características intrínsecas de uma obra literária é suscitar uma pluralidade de leituras, como afirma Umberto Eco, em *Obra aberta* (2008, p. 22): “a obra de arte é uma mensagem fundamentalmente ambígua, uma pluralidade de significados que convivem num só significante”. O leitor que não percebe os diálogos intertextuais de uma obra geralmente não deixa de fazer uma leitura possível dela. Mas, indubitavelmente, quanto mais relações intertextuais são reconhecidas, mais rica será a leitura, já que o horizonte textual vai sendo ampliado.

No caso de uma adaptação para o cinema de um texto literário, Stam afirma que esta adaptação “consiste em uma leitura do romance e a escrita de um filme” (2006, p. 50). Já que a primeira função de um cineasta que se propõe a utilizar um texto literário é ser leitor deste texto, cabe ao estudo de um filme adaptado levar em conta o papel do leitor. É na pluralidade de leituras que os textos literários provocam em quem os lê que está a base da teoria do efeito

estético proposta pelo teórico Wolfgang Iser. No livro *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*, publicado em dois volumes (1996 e 1999), Iser questiona o pensamento teórico clássico. Este pensamento colocava o texto e seu autor no centro da análise literária e afirmava que o crítico teria mais condições de desvendar o “sentido oculto” do texto literário do que um leitor comum, sendo, por isso, trabalho do crítico revelar este sentido para os leitores. Iser acredita que não há um “sentido oculto”, pois, ao ser descoberto, o texto perderia a razão de existir e seria substituído pela sua explicação, o que não ocorre. O que importa é analisar o efeito que o texto provoca no leitor, tal como afirma Iser:

O sentido como efeito causa impacto, e tal impacto não é superado pela explicação, mas, ao contrário, a leva ao fracasso. O efeito depende da participação do leitor e sua leitura; contrariamente, a explicação relaciona o texto à realidade dos quadros de referência e, em consequência, nivela com o mundo o que surgiu através do texto ficcional. Tendo em vista a oposição entre efeito e explicação, tem dias contados a função do crítico como mediador do significado oculto dos textos ficcionais. (1996, v. 1, p. 34)

Já que não há um “sentido oculto” a ser descoberto no texto literário, não pode haver uma única leitura correta, por mais capacitado que seja o leitor – mesmo que se trate do próprio autor. Além disso, ainda que fosse possível considerar uma única leitura correta da obra, ao transferi-la para a linguagem cinematográfica, ela seria alterada para se encaixar nas especificidades deste novo meio. Portanto, a análise de uma adaptação deve levar em conta as escolhas feitas pelo cineasta ao transpor a narrativa literária para o filme. E esta nova obra, criada a partir da anterior, mas com uma visão diferente, também abre novas possibilidades de interpretação:

se assistirmos a um filme n vezes, iremos interpretá-lo de n maneiras diferentes, de acordo com o nosso momento psicológico [...] e, além disso, quase nunca da mesma forma que imaginou o autor do filme

[...]. Uma obra de arte depende menos da obra do que da pessoa a quem se dirige” (BETTON, 1987, p. 90-91).

A teoria proposta por Iser está centrada no processo e no resultado da interação texto e leitor, ou seja, considera a percepção do leitor ao ler textos de ficção. Para Iser, a obra literária é virtual, e existe na interação dos dois pólos de comunicação: o pólo artístico – o texto, criado pelo autor – e o pólo estético – o leitor. Esta interação é um processo que afeta tanto o texto quanto o leitor:

Nossa discussão se [concentra] sobretudo nos dois pólos da situação de comunicação, o texto e o leitor. [...] Sendo uma atividade guiada pelo texto, a leitura acopla o processamento do texto com o leitor; este, por sua vez, é afetado por tal processo. Gostaríamos de chamar tal relação recíproca de interação. (1999, v. 2, p. 97)

Como a obra “é o ser constituído do texto na consciência do leitor”, o significado do texto não é mais a questão a ser analisada, e sim “o que sucede com o leitor quando com sua leitura dá vida aos textos ficcionais”. Assim, a interpretação se amplia para a identificação do “potencial de sentido” que o texto literário tem, e a leitura passa a ser um “processo comunicativo que deve ser descrito” (ISER, 1996, p. 51 e 54). Iser adverte que a análise literária não pode ser concentrada em apenas um dos pólos, texto ou leitor, pois desta forma a obra deixaria de existir, já que ela só ganha vida com a interação entre os dois pólos. Portanto, a liberdade de interpretação do leitor é vasta, mas é sempre restringida pelo próprio texto. O texto guia a leitura, portanto, mesmo se cada leitor tiver sua própria constituição de sentido, o próprio texto apresentará os limites.

Eco trata a questão das múltiplas leituras possíveis de um texto literário de forma semelhante a Iser. Na já citada *Obra aberta*, ele abre a possibilidade de vários sentidos para uma obra literária (ECO, 2008, p. 21-23). Mas isso não quer dizer que eles sejam aleatórios, pois, segundo Eco, o texto mantém certo controle sobre o leque de significados diferentes que abre ao leitor, que, por

sua vez, tem sua responsabilidade com relação à obra, já que ela ficará mais complexa de acordo com sua(s) leitura(s).

Seguindo a mesma linha de Eco, Roger Chartier, no diálogo com Pierre Bourdieu “A leitura: uma prática cultural”, publicado na obra *Práticas de leitura* (1996), também considera que são as leituras que produzem sentido no texto, mas ele que controla os resultados:

[...] as leituras são sempre plurais, são elas que constroem de maneira diferente os sentidos dos textos, mesmo se esses textos inscrevem no interior de si mesmos o sentido de que desejariam ver-se atribuídos. (BOURDIEU, 1996, p. 241)

Stam, consciente das teorias de recepção, afirma que “a adaptação complementa as lacunas de um texto literário” (STAM, 2006, p. 25), ou seja, à medida que lê o texto-fonte, o adaptador irá preenchendo os vazios textuais com suas ideias e elas estarão presentes na recriação fílmica do texto. Assim, as leituras suscitadas sempre serão subjetivas, pois passam pela subjetividade do leitor/adaptador: “qualquer romance pode gerar um número infinito de leituras para adaptação, que serão inevitavelmente parciais, pessoais, conjunturais, com interesses específicos.” (STAM, 2006, p. 27). Além disso, Stam acredita que as teorias da recepção podem ser utilizadas na análise tanto do texto-fonte quanto do próprio filme adaptado, pois ambos são “expressões comunicativas” que só têm suas indeterminações completadas quando são lidos ou assistidos.

Se o trabalho de um cineasta baseia-se em um texto literário – uma narrativa fílmica que parte de uma narrativa literária –, a primeira etapa é conhecer bem a narrativa que será utilizada, ou seja, o texto-fonte. Portanto, será seguida a mesma ordem: antes de se analisar especificamente a versão fílmica de *A noite do iguana*, dirigida por John Huston, convém examinar alguns

aspectos de seu principal texto-fonte, a peça homônima de Tennessee Williams.

3 A NOITE DO IGUANA: AUTOTEXTUALIDADE NA PEÇA DE TENNESSEE WILLIAMS

A intertextualidade, segundo Julia Kristeva, põe em destaque o fato de o texto literário, por ser na realidade um “mosaico de citações” (Citado em JENNY, 1979, p. 13), que absorve e transforma outros textos, é sempre dinâmico e, portanto, sujeito a constantes releituras e reinterpretações. A peça *A noite do iguana*, como qualquer outro texto literário, estabelece diálogos com outros textos. Como afirma Robert Stam (2008, p. 45), “o intertexto está sempre presente”.

É incontestável que Tennessee Williams foi influenciado por diversos escritores que o precederam e de quem era admirador. Porém, neste trabalho, será focada a obra do próprio dramaturgo. Como aconteceu com a maioria dos grandes trabalhos de Williams, a peça *A noite do iguana* partiu de tentativas anteriores do autor. Portanto, serão considerados textos-fonte principais da peça o poema “How still the lemon branch”, de 1940; o texto dramático *Um bonde chamado desejo*, de 1947, e o conto “A noite do iguana”, de 1948.

Como se trata de um diálogo intertextual entre obras de um mesmo autor, será adotado o termo autotextualidade, no sentido utilizado por Affonso Romano de Sant’Anna na obra *Paródia, paráfrase e cia* (1988, p. 62): “Estou usando aqui autotextualidade como sinônimo de *intratextualidade*. É quando o poeta se reescreve a si mesmo. Ele se apropria de si mesmo, parafrasicamente”.

Segundo Pavis, “a teoria da intertextualidade [...] postula que um texto só é compreensível pelo jogo dos textos que o precedem e que, por transformação, influenciam-no e trabalham-no” (PAVIS, 2005b, p. 213). Por esse motivo, é relevante retomar e analisar os textos de Williams que dialogam com a peça *A noite do iguana*.

Na análise de *A noite do iguana*, além do conto, do poema e de *Um bonde chamado desejo*, não se pode deixar de considerar a influência que teve no dramaturgo sua primeira viagem ao México, em 1940, país ao qual regressou diversas vezes. Nancy Tischler, em *Student Companion to Tennessee Williams* (2000, p. 122), descreve a condição de Williams nesta época e como este mês em Acapulco o influenciou:

Incerto a respeito de sua carreira, devastado por um fracasso amoroso e vivendo do que conseguia no dia, Tennessee Williams repentinamente trocou Nova York pelo México. Atormentado pelos perenes ataques de seus “demônios azuis”, ele seguiu sua solução usual para tais sofrimentos: ele fugiu para um clima quente; a natação, os nativos, a vida simples no México era exatamente o tônico que ele precisava para curar seu fatigado sistema nervoso. Ele percebeu que não poderia retornar à sua antiga fé e decência, mais simples e mais feliz, mas poderia conquistar uma nova profundidade de entendimento de si mesmo e de seu mundo. [...] Esta idílica e colorida jornada nessa região primitiva, ainda não descoberta por turistas [...] permaneceu em sua memória por anos, inspirando-o a escrever um conto o qual ele intitulou “A noite do iguana”, publicado pela primeira vez em 1948.¹²¹

É notável que Williams utilizou referências de suas próprias experiências não só para criar o conto mas, principalmente, para construir o texto dramático. Sua condição quando da primeira ida ao México é bastante semelhante à situação em que se encontra Shannon quando chega ao Hotel Costa Verde. Tanto o México, como o lugar simples e pouco conhecido pelos turistas, os “demônios azuis”, o sistema nervoso abalado, um novo entendimento de si próprio, enfim, diversos aspectos se mantiveram presentes

¹²¹ Na versão em inglês: “Uncertain about his career, devastated by a failed love affair, and living from hand to mouth, Tennessee Williams had suddenly left New York for Mexico. Tormented by his perennial attacks of ‘blue devils’, he followed his usual solution to such distress; he ran to a warm climate, the swimming, the natives, the simple life in Mexico precisely the tonic he needed to heal his overwrought nervous system. He realized that he could not return to his previous simpler, happier kind of faith and decency, but he could achieve a new depth of understanding of himself and his world. [...] This idyllic and colorful sojourn in this primitive region, not yet discovered by tourists [...], remained in his memory for years, inspiring him to write a short story which he called *The Night of the Iguana* first published in 1948”.

na memória de Williams e foram utilizados tanto no conto “A noite do iguana”, como na peça homônima, e serão analisados a seguir.

3.1 O CONTO “A NOITE DO IGUANA”

Conhecido por utilizar experiências pessoais em suas obras, Williams relata em suas *Memórias* a primeira viagem que fez ao México, em 1940: “[...] fui para o Hotel Costa Verde, que dava para a mata e a praia de água tranqüila, que foram o cenário fora do palco da *Noite do iguana*” (WILLIAMS, 1976, p. 86). Mais de vinte anos depois da viagem, a peça *A noite do iguana* estreou com o Hotel Costa Verde como cenário. Porém, esta não foi a primeira vez que Williams utilizou este lugar para compor um texto ficcional. Na verdade, em uma carta a Margo Jones, em 1947, ele já relata sua tentativa de escrever a peça *A noite do iguana*, então ainda com outro título:

Eu comecei a trabalhar em outra peça longa hoje: apenas a cena de abertura [...] Eu a chamei de *Quebrada* [...] A cena é em um hotel em Acapulco, construído em um penhasco sobre o Pacífico, que será usado simbolicamente como o precipício social e moral de nossos tempos. Os personagens, alguns intelectuais falidos. (DEVLIN, 2005, s/p.)¹²²

Um ano depois desta carta, em 1948, Williams publica o conto “A noite do iguana”, no qual vinha trabalhando desde 1946 – “um conto [...] escrito entre abril de 1946 e fevereiro de 1948” (CRANDELL, 1998, p. 149)¹²³. Nele é apresentada a história da solteirona Edith Jelkes, uma típica sulista decadente que, depois de sofrer uma crise nervosa, decide viajar para o México, “porque a

¹²² Na versão em inglês: “I started working on another long play today: just the opening shot [...] I call it *Quebrada* [...] The scene is a hotel at Acapulco built on a cliff over the Pacific which will be used symbolically as the social and moral precipice of our times, the characters some intellectual derelicts”.

¹²³ Na versão em inglês: “a short story [...] written between April 1946 and February 1948”.

distração de fazer novos amigos em lugares diferentes a ajudava a escapar da neurastenia” (WILLIAMS, 2006, p. 291). Ao chegar ao Hotel Costa Verde, conhece dois homens e, após várias tentativas frustradas de se aproximar, consegue conversar com o mais velho, que tenta, sem sucesso, levá-la para cama. Edith, como os demais personagens de Williams, apresenta uma conduta ambígua: ao mesmo tempo em que se mostra recatada ao extremo e se incomoda com o comportamento dos dois homens, ela procura se aproximar deles de todas as formas possíveis, entretanto, sempre tentando manter as aparências de uma mulher comedida e discreta.

“[A peça] não apresenta relação com o conto que carrega o mesmo título, exceto pelo iguana e pelo cenário mexicano”¹²⁴, é o que afirmou Williams. Porém, ao se analisar os textos com mais cuidado, percebe-se que as semelhanças não se restringem a apenas esses dois elementos, apesar de, na peça, não terem sido mantidos nem o enredo, nem os personagens do conto. O próprio dramaturgo confirma que “minhas peças maiores são provenientes [...] de contos mais antigos. Eu os burilo repetidamente”¹²⁵. Foi o que ocorreu com *A noite do iguana*.

No prefácio da peça *Sweet Bird of Youth*, Williams afirma orgulhosamente que aos 16 anos, quando teve seu primeiro conto publicado – “Can a wife be a good sport?”, na *Weird Tales Magazine* –, encontrou a temática para a maioria de seus trabalhos (WILLIAMS, 1979, p. 11). É notável que os primeiros contos apresentam as sementes de seus textos dramáticos posteriores, evidenciando que sua obra tem uma certa unidade. Eles trazem,

¹²⁴ Comentário feito por Tennessee Williams em entrevista a Lewis Funke e John E. Booth, publicada pela primeira vez na revista *Theatre Arts*, em janeiro de 1962, e republicada em 1986, na coletânea *Conversations with Tennessee Williams* (DEVLIN, 1986, p. 100). Na versão em inglês: “... [the play] has no relation to the short story that bears the same title except for the Iguana itself, and for the Mexican background”.

¹²⁵ Comentário de Tennessee Williams na matéria “Talk with the playwright”, publicada no *Newsweek*, em 23 de março de 1959. (Citado em FALK, 1966, p. 75).

geralmente, retratos de indivíduos solitários e deslocados numa sociedade capitalista, tendo que sobreviver num mundo que lhes é hostil e para os quais não resta outra forma de viver senão fugir da realidade que os cerca. Esses contos, compilados em 1948 na coletânea *One Arm and Other Stories*, demonstram:

[...] a enorme variedade de temas e assuntos a que se dedicou Williams nos primeiros anos, material que ele voltou para um desenvolvimento posterior. São encontrados neste livro alguns de seus melhores trabalhos e que melhor o caracterizam, e por isso, vários contos de grande significação. (FALK, 1966, p. 34)

Além de *A noite do iguana*, outras duas das quatro peças do dramaturgo premiadas com o New York Drama Critics' Award¹²⁶ também têm contos desta coletânea como textos-fonte: *À margem da vida* foi baseada diretamente em “Retrato de uma moça em vidro”, e *Gata em teto de zinco quente*, que, apesar de não apresentar a mesma história de “Um passatempo de verão”, repete seus personagens principais, o casal Maggie e Brick. Mesmo quando não há nenhum conto diretamente relacionado a um texto dramático posterior, notam-se similaridades gerais entre eles, pois temáticas semelhantes são desenvolvidas em todos os trabalhos de Williams. Ao aproveitar ideias básicas anteriores, mesmo que o enredo seja bastante modificado, continua havendo uma inter-relação de toda a obra.

Como citado, os dois elementos apontados por Williams como comuns ao conto e à peça são o iguana e o México. O primeiro – principal símbolo do

¹²⁶ Em 1935, foi fundado o New York Drama Critics' Circle e, a partir deste ano, um júri, formado por vinte críticos teatrais de jornais e revistas de Nova York, premia a melhor peça norte-americana do ano, além de ofertar prêmios especiais para musicais e peças estrangeiras. Este é o segundo prêmio de teatro mais antigo dos Estados Unidos, depois do Pulitzer Prize for Drama. As peças de teatro de Tennessee Williams premiadas com o New York Drama Critics' Circle são: *À margem da vida*, *Um bonde chamado desejo*, *Gata em teto de zinco quente* e *A noite do iguana*. (Informações disponíveis em: <<http://www.dramacritics.org/>>. Acesso em: 25 jul. 2009).

conto e da peça – será analisado no próximo capítulo. O México, mais especificamente o Hotel Costa Verde, único cenário dos dois textos literários, merece destaque.

A escolha de Williams em ambientar as histórias no México evidencia alguns aspectos. O primeiro deles diz respeito à condição de estrangeiros dos personagens. Tanto no conto – Edith e os dois escritores – como na peça – Shannon, Hannah, Nonno, Charlotte e Miss Fellowes – nenhum dos personagens de destaque é mexicano e todos, em maior ou menos grau, apresentam algum desajuste emocional. Mesmo Maxine, a dona do hotel, é do Texas, o que a coloca, não como turista, mas como estrangeira em um lugar isolado, primitivo e de calor escaldante. Essas características da região em que se desenrolam as histórias potencializam o desequilíbrio dos personagens. O isolamento e a difícil acessibilidade reforçam a ideia de solidão e de falta de entendimento entre eles. Já o primitivismo e o clima quente do lugar intensificam as reações mais instintivas dos personagens, principalmente daqueles que estão num estado de maior desequilíbrio, pois dificulta a manutenção de uma aparência socialmente aceita, exacerbando as pulsões.

O conto se inicia com uma descrição do lugar: “A longa varanda do Hotel Costa Verde, voltada para o sul, abria-se para dez quartos, cada qual com uma rede estendida diante da porta de tela contra mosquitos” (WILLIAMS, 2006, p. 290). Além dessa breve exposição, há duas informações sobre o hotel, que ele se ergue num “promontório rochoso” e que “abaixo da falésia [há] uma pequena praia” (WILLIAMS, 2006, p. 305 e 293).

Já o cenário da peça é descrito em detalhes na longa rubrica que antecede o primeiro ato. O hotel, “um tanto rústico e muito boêmio”, “localizado no alto de um morro coberto por floresta, a [...] ‘praia matinal’ de Puerto Barrio, no México”, e sua estrutura, com uma “grande varanda” e com “uma fila de

pequenos quartos (cubículos) os quais são protegidos com telas contra mosquitos” (NI, p. 6)¹²⁷, é bastante semelhante ao do conto. A grande diferença está no número de redes, não mais uma para cada quarto mas sim uma única, em destaque, onde Shannon é amarrado no auge de sua crise.

Os pequenos quartos que se abrem para uma grande varanda – cenário comum às duas histórias – refletem simultaneamente tanto o isolamento inerente de seus ocupantes e as barreiras na comunicação, quanto a possibilidade de encontro entre eles. Essa relação de isolamento e comunhão é explicada pelo próprio dramaturgo, em entrevista a Studs Terkel, em 1961:

Em *A noite do iguana* cada um tem seu cubículo separado, mas eles se encontram na varanda do lado de fora dos cubículos, ao menos Hannah e Larry Shannon se encontram na varanda, que é, naturalmente, um toque alegórico do que as pessoas precisam tentar fazer. É verdade que eles estão confinados em suas próprias peles, em seus próprios cubículos, mas eles precisam tentar sair [...] eles precisam tentar achar um lugar comum no qual possam se encontrar, porque os únicos momentos verdadeiramente satisfatórios na vida são aqueles nos quais se está em contato, e eu não digo apenas contato físico, eu falo em um contato mais profundo do que físico, com outro ser humano. (DEVLIN, 1986, p. 86)¹²⁸

¹²⁷ Na versão em inglês: “rather rustic and very Bohemian”; “sets on a jungle-covered hilltop overlooking the [...] ‘morning beach’ of Puerto Barrio in Mexico”; “wide verandah”; “a line of small cubicle bedrooms which are screened with mosquito-net curtains”.

¹²⁸ Na versão em inglês: “In *The Night of the Iguana* each one has his separate cubicle but they meet on the veranda outside the cubicles, at least Hannah and Larry Shannon meet on the veranda outside their cubicle, which is of course an allegorical touch of what people must try to do. It’s true they’re confined inside their own skins, or their own cubicles, but they must try get out [...] they must try to find a common ground on which they can meet because the only truly satisfying moments in life are those in which you are in contact, and I don’t mean just physical contact, I mean in deep, a deeper, a deeper contact than physical, with some other human being”.

Essa ideia é enfatizada na epígrafe¹²⁹ escolhida por Williams para a peça, ou seja, a última estrofe do poema “I died for beauty”, de Emily Dickinson. Nele, dois mortos conversam, cada um de sua tumba. Um morreu pela beleza e o outro pela verdade. O segundo chega à conclusão que as causas são iguais e, portanto, os dois são semelhantes e conseguem se compreender. Segue o poema completo¹³⁰, com a última estrofe em itálico por se tratar da epígrafe da peça.

I died for Beauty – but was scarce Adjusted in the tomb, When one who died for Truth was lain In an adjoining room –	Morri pela Beleza, mas na tumba Mal tinha me acomodado Quando outro, que morreu pela Verdade, Puseram na tumba ao lado.
He questioned softly “Why I failed?” “For Beauty”, I replied – “And I for Truth, themselves are one; We brethren are”, he said –	Baixinho perguntou por que eu morreria. Replique, “pela Beleza” – “E eu, pela Verdade” – ambas a mesma – E, nós, irmãos com certeza.
<i>And so as kinsmen met a-night We talked between the rooms Until the moss had reached our lips And covered up our names –</i>	<i>Como parentes que pernoitam juntos, De um quarto ao outro conversamos – Até que o musgo alcançou nossos lábios E encobriu os nossos nomes.</i>

A epígrafe dialoga tanto com o cenário da peça como com sua temática. O cenário, uma série de pequenos cubículos, assemelha-se às tumbas do cemitério, de onde os mortos conversam. Já a temática, de seres humanos solitários que procuram estabelecer contato, é a mesma da peça. O que ocorre com os dois mortos, que conversam e se reconhecem como semelhantes, também acontece com Hannah e Shannon.

¹²⁹ A epígrafe não aparece em todas as edições da peça e, para este trabalho, foi retirada da edição da Dramatists Play Service, de 1991. Esta não foi a edição escolhida para ser utilizada em todo o trabalho porque algumas partes do texto original foram suprimidas.

¹³⁰ A tradução à direita é de Aíla de Oliveira Gomes e foi publicada no livro DICKINSON, Emily. *Uma centelha de poemas*. São Paulo: T.A. Queiroz/USP, 1985, p. 76-77.

Além do iguana e do cenário, a semelhança mais notável entre o conto e a peça está no sobrenome da protagonista do conto, Jelkes, que se manteve no nome de Hannah, uma das personagens principais da peça. Edith e Hannah não compartilham apenas o sobrenome, uma vez que ambas são descritas como requintadas, solteironas e pintoras. Porém, Hannah não representa a típica sulista decadente, como Edith. Ela é da Nova Inglaterra e, por isso, não carrega o peso de “uma eminente família sulista outrora possuidora de magnífica vitalidade, mas hoje moribunda”, nem conta com uma “herança que lhe rendia cerca de 200 dólares por mês” (WILLIAMS, 2006, p. 290). Hannah está falida e precisa pintar e vender suas obras para sustentar-se e ao seu avô.

Ambas provocam irritação na proprietária do Costa Verde, mas por motivos diferentes. No conto, a não nomeada dona do hotel se irrita com as queixas de Edith e, segundo um dos escritores que também estava hospedado lá, “quer se livrar dela” (WILLIAMS, 2006, p. 303). Já na peça, Maxine quer que Hannah vá embora porque está com ciúmes da proximidade entre ela e Shannon:

Eu percebi as vibrações entre vocês [...] e com certeza teve uma vibração entre você e Shannon no momento em que você chegou aqui. [...] se você apenas não mexer com o Shannon, você e seu vovô podem ficar aqui o quanto vocês quiserem, querida. (NI, p. 68)¹³¹

Sem dúvida, Hannah é uma personagem mais forte do que Edith. As duas já passaram por crises, mas Hannah se mostra com mais controle da situação, mais preparada a não se deixar dominar pelos seus “demônios azuis”. Ela, inclusive, ajuda Shannon a atravessar um momento parecido com o

¹³¹ Na versão em inglês: “I got the vibrations between you [...] and there sure was a vibration between you and Shannon the moment you got here. [...] if you just don't mess with Shannon, you and your Grampa can stay on here as long as you want to, honey”.

que ela passou. Já Edith se mostra mais frágil, prestes a entrar novamente em crise:

Deitada na cama branca e severa que cheirava a amônia, sentiu que se aproximava um daqueles ataques devastadores de neurastenia que haviam desembocado na crise de nervos seis anos antes. Estava fraca demais para lidar com aquilo, seria dominada pela coisa e arrastada para a beira da insanidade mental, se é que não ficaria louca de vez! (WILLIAMS, 2006, p. 301)

Este trecho demonstra o estado psicológico de Edith, característica que faz com que ela se assemelhe mais com outro personagem da peça: Shannon. Ele se descreve como “no fim da linha” desde o início da história, e também vai ao hotel em busca de companhia. Porém, a companhia que ele busca é a de Fred, seu velho amigo que sempre o ajuda a atravessar as crises. Já Edith quer conhecer pessoas, “porque a distração de fazer novos amigos em lugares diferentes a ajudava a escapar da neurastenia” (WILLIAMS, 2006, p. 291). Shannon não consegue encontrar Fred, que havia morrido dias antes, acontecimento que o deixa ainda mais sem rumo. Edith não conquista novos amigos, pois os únicos dois outros hóspedes não lhe dão atenção, e se entristece ao perceber que “acabava sempre se fazendo de ridícula na ânsia de encontrar compreensão da parte dos outros” (WILLIAMS, 2006, p. 301).

Para colaborar com Shannon aparece Hannah, que o ajuda a superar sua crise. Os dois estabelecem aquele tipo de contato que Williams mencionou, que é “mais profundo do que físico” e que traz “os únicos momentos verdadeiramente satisfatórios na vida” (Citado em DEVLIN, 1986, p. 86)¹³². Apesar de Edith não encontrar um acomodamento existencial, o contato físico que ela tem com o escritor mais velho provoca uma mudança radical naquele momento de sua vida, uma vez que, como o iguana, ela consegue a libertação:

¹³² Na versão em inglês: “a deeper contact than physical”; “the only truly satisfying moments in life”.

Lembrou-se do iguana. [...] Viu a corda, que jazia por inteiro no chão, formando curvas preguiçosas. Mas nada do iguana. De um modo ou de outro a criatura presa à corda conseguira escapar. [...] Quem quer que tivesse feito aquilo, o fato é que o iguana fugira, se embrenhara no mato e, ah, como deveria estar feliz agora! E ela estava grata, porque, de forma igualmente misteriosa, a corda sufocante de sua solidão também se havia rompido graças ao que acontecera naquela noite. (WILLIAMS, 2006, p. 306)

É neste paralelo que Williams faz entre a situação do iguana – preso e, mais tarde, com o auxílio de forças externas, libertado das cordas – e da protagonista Edith – que também se libertou de suas amarras – que está a temática central do conto. Devido a ele que este texto funciona como o inaugurador desta temática, que é retomada pelo dramaturgo na peça homônima.

3.2 O POEMA “HOW STILL THE LEMON BRANCH”

Ao comentar o que Williams chama de “método orgânico de escrita”, Allean Hale, no artigo “Early Williams: the making of a playwright”, menciona que “uma imagem visual se torna um poema, o poema se desenvolve numa cena, uma série de cenas se tornam uma peça de um ato e, finalmente, uma peça longa” (In. ROUDANÉ, 1998, p. 24)¹³³. Este foi o processo que caracterizou *A noite do iguana*. Em 1940, quando Williams estava no México – tempo e lugar onde se passa a peça –, ele escreveu um poema intitulado “How still the lemon branch”, que não foi publicado. No manuscrito há a seguinte nota: “Escrito na varanda do Hotel Costa Verde, sobre o oceano Pacífico, enquanto eu observava a luz do dia desaparecendo em uma árvore de grandes

¹³³ Na versão em inglês: “a visual image becomes a poem, poem develops into scene, a series of scenes becomes a one-act and finally a full-length play”.

limões dourados”¹³⁴. Com pequenas alterações em oito dos vinte e quatro versos, ele se tornou o esperado poema feito por Nonno, pouco antes de morrer, no final da peça *A noite do iguana*¹³⁵.

<i>How calmly does the orange branch</i>	Com que calma o ramo de oliva
Observe the sky begin to blanch	Vê a tarde ficar menos viva
Without a cry, without a prayer,	Nenhuma súplica ou ruído
<i>With no betrayal of despair.</i>	Seu desespero não é sentido.

Sometime while night obscures the tree	Um dia será essa luz tolhida
The zenith of its life will be	E então, o zênite da vida
Gone past forever, and from thence	Terá passado, e em tal momento
A second history will commence.	Começará um segundo alento.

A chronicle no longer gold,	Crônica já não mais dourada
A bargaining with mist and mould,	De mofo e névoa pontilhada
And finally the broken stem	E enfim se parte, então, a rama
The plummeting to earth; and then	E o fruto ao solo se derrama.

An intercourse not well designed	Num intercâmbio inadequado
<i>For beings of a golden kind</i>	Para um matiz que é tão dourado
Whose native green must arch above	Pairar tal verde deveria
<i>The earth's obscene, corrupting love.</i>	Por sobre a terra obscena e fria.

<i>And still the ripe fruit and the branch</i>	Porém, madura, a fruta altiva
Observe the sky begin to blanch	Vê a tarde ficar menos viva
Without a cry, without a prayer,	Nenhuma súplica ou ruído
<i>With no betrayal of despair.</i>	Seu desespero não é sentido.

¹³⁴ O poema e o comentário de Williams estão disponíveis no programa da peça *A noite do iguana*, encenada em 2007/2008 pela A Noise Within: California's Classical Theater Company. Na versão em inglês: "Written on the veranda of the hotel Costa Verde, over the Pacific Ocean, as I watched the daylight fading on a tree of big golden lemons".

¹³⁵ Os versos em itálico são os que foram alterados para a peça. Na versão original, de 1940, eles são apresentados da seguinte forma: "*How still the lemon branch / With no expression of despair. / For creatures of the golden kind / The earth's obscure, corrupting love. / And still the lemmon on the branch / With no expression of despair. / O Courage, wil you not as well / Not only in the lemon tree*". A tradução à direita aparece na versão cinematográfica da peça (NI, 1h44min). Porém, para a análise do poema, será considerada a versão em inglês.

<i>O Courage, could you not as well</i>	Coragem! Você não poderia
Select a second place to dwell,	Fazer sua outra moradia
<i>Not only in that golden tree</i>	Não só no ramo tão dourado
But in the frightened heart of me?	Mas em meu coração assustado?

Numa primeira leitura, isolada do contexto da peça, o poema trata da incontrolável passagem do tempo e do caminho para a morte que será percorrido por todos os seres humanos. Na primeira estrofe, “o galho da laranjeira” (*the orange branch*) acompanha calmamente, “sem choro, sem súplica” (*without a cry, without a prayer*), o desenrolar de sua existência e a chegada de seu fim. A segunda estrofe sugere que, após ter vivido até a maturidade, “uma segunda história começará” (*a second history will commence*), uma época em que o “o zênite de sua vida terá passado para sempre” (*the zenith of its life will be gone past forever*) e que é preciso encarar a proximidade da morte. Em seguida, na terceira e quarta estrofes, é descrita a perda de viço da planta e, finalmente, sua queda, que, segundo o poema, é inadequada “para seres dourados” (*for beings of a golden kind*), mas impossível de controlar. A penúltima estrofe mostra que, mesmo à beira do fim, a calma é mantida, “sem choro, sem súplica” (*without a cry, without a prayer*). Já na última estrofe, o eu-lírico coloca-se como sujeito e clama pela “Coragem” (*Oh Courage*), para que ela também esteja em seu coração, e não apenas na árvore, afinal ele está inserido no ciclo da vida da mesma maneira. É notável que o poema coloca o posicionamento da árvore perante o desenrolar da vida e a chegada da morte, sem desespero, como um modelo a ser seguido pelos seres humanos. Mas também reconhece a dificuldade de manter esta postura frente ao ciclo da vida.

Na peça, ao transformá-lo no último poema feito por Nonno, Williams dá um contexto diferente ao texto poético e, com isso, novas possibilidades de interpretações. Embora alguns biógrafos de Williams reconheçam traços

biográficos do dramaturgo tanto em Shannon quanto em Hannah, seu avô materno, o Reverendo Walter Edwin Dakin (1857-1955), uma das pessoas da família mais próximas a ele, foi realmente a principal referência para a criação de Jonathan Coffin, o Nonno. A revista *Time*¹³⁶, em reportagem na época da estreia da peça, afirmou que o dramaturgo moldou o Nonno de *A noite do iguana* em seu avô, com quem Williams costumava passar seis meses todos os anos, até a morte dele aos 98 anos. Segundo Nancy Tischler, Nonno não se enquadra em nenhum modelo anterior de personagens criados por Williams. É, na verdade, uma homenagem ao avô:

[Nonno] é, certamente, moldado no próprio avô de Williams, uma das pessoas favoritas do dramaturgo [...] Ele foi a fonte do vasto e eclético gosto literário de Tom [...] foi um advogado para o garoto, sempre orgulhoso dele, ávido para estar com ele. [...] Seu neto o amava por sua dignidade, suas excentricidades e sua sabedoria. Este personagem foi um tributo para ele. (TISCHLER, 2000, p. 128)¹³⁷

O personagem, um poeta de 98 anos a beira da morte – o sobrenome Coffin é apropriado, já que a palavra significa “caixão”, em inglês – consegue, antes de morrer, compor aquele que viria a ser seu último poema. Na verdade, ele vai sendo elaborado durante a peça, principalmente no terceiro ato. Dessa forma, o poema permeia parte da história, apresenta ideias complexas e angustiadas a respeito da condição humana, e acaba simbolizando as indagações dos personagens. Segundo Thomas P. Adler, *A noite do iguana* incorpora um poema que dá a chave para o drama:

O poeta Jonathan Coffin (chamado de Nonno) declama exuberantemente seu último poema [...] sobre a decadência que

¹³⁶ Disponível em: <<http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,939962-10,00.html>> Acesso em: 17 jun. 2010.

¹³⁷ Na versão em inglês: “[Nonno] is, of course, modeled on Williams’ own grand father, one of the playwright’s favorite people [...] He had been the source of Tom’s vast and eclectic literary taste [...] he was an advocate for the boy, always proud of him, eager to be with him. [...] His grand-son loved him for his dignity, his eccentricities, and his wisdom. This character was his tribute to the man”.

inevitavelmente segue o amadurecimento de todas as coisas vivas, suplicando pela “Coragem” necessária para resistir em face da consciência da mortalidade. (In. ROUDANÉ, 1998, p. 114)¹³⁸

O poema de Nonno versa sobre o estágio de decrepitude que se instala após a maturidade e faz um apelo para que os seres humanos, assim como a natureza, sejam movidos pela *endurance*. Como já mencionado, esta palavra inglesa tem vários significados em português – como resistência, paciência, tolerância, persistência e resignação – e todos eles são relevantes para o contexto da peça e as possíveis interpretações do poema.

É com a *endurance* que os personagens de *A noite do iguana* conseguirão sobreviver. “Essas pessoas estão aprendendo a alcançar o ponto de total desespero e ainda ultrapassá-lo, com coragem” (DEBUSSCHER, 1989, p. 72)¹³⁹. A revista *Time*, logo na estreia da peça, percebeu que esta é sua principal temática: “*A noite do iguana* é a melhor peça de autotranscendência de Williams [...] Em vez de autodestruição deliberada, os personagens em *Iguana* estão inclinados a viver através e além do desespero” (*Time*, 1962)¹⁴⁰.

Nonno completa seu poema a respeito de conseguir sobreviver apesar da angústia e do medo, clamando apenas por coragem. O texto alude diretamente não apenas à sua própria condição face à morte iminente, mas também ao estado de Shannon e Hannah, os dois ouvintes do poeta, que, apesar da crise, lutam para sobreviver. O poema todo recupera o tema central da peça: a necessidade de viver mesmo quando a realidade não oferece

¹³⁸ Na versão em inglês: “the 97-year-old minor poet Jonathan Coffin (called Nonno) exuberantly declaims his final poem [...] about the decay that inevitably follows the ripening of all the things living, pleading for the ‘Courage’ necessary to endure in the face of awareness of mortality”.

¹³⁹ Na versão em inglês: “these people are learning to reach the point of utter despair and still go past it, with courage”.

¹⁴⁰ Na versão em inglês: “*The Night of the Iguana* is Williams’ greatest play of self-transcendence. [...] Instead of willful self-destruction, the characters in *Iguana* are bent on living through and beyond despair”.

nenhuma esperança. Tal como é mencionado por Adler, o próprio Williams disse que o tema de *A noite do iguana* é o mais próximo que se pode apresentar de “como viver apesar do desespero e ainda viver” (ROUDANÉ, 1998, p. 124-125)¹⁴¹.

Diferentemente do conto, o poema, que não havia sido publicado antes do lançamento da peça, foi incorporado a ela. Assim, ele não traz o contexto de outra obra para o texto dramático. Porém, ao ser colocado na história de *A noite do iguana*, as possibilidades de interpretações do poema se multiplicam, já que ele está intimamente ligado não apenas a Nonno, mas à temática principal da peça: viver a vida se apoiando nos princípios da *endurance*.

3.3 A PEÇA *UM BONDE CHAMADO DESEJO*

Outra obra de Williams intimamente ligada com *A noite do iguana* é a peça *Um bonde chamado desejo*. A temática dos dois textos dramáticos é parecida – como também ocorre com a maioria das outras peças do dramaturgo – e, principalmente, *Um bonde chamado desejo* traz como personagem principal Blanche DuBois, a qual apresenta semelhanças marcantes com Shannon. O próprio dramaturgo a relaciona com o protagonista de *A noite do iguana*: “No retrato de Shannon, eu acho que estava desenhando um equivalente masculino da Blanche DuBois”¹⁴². A primeira montagem de *Um bonde chamado desejo*, dirigida por Elia Kazan, estreou na Broadway em 3 dezembro de 1947, onde foram feitas 855 apresentações, até 17 de dezembro de 1949.

¹⁴¹ Na versão em inglês: “how to live beyond despair and still live”.

¹⁴² Comentário feito por Tennessee Williams em entrevista radiofônica a Stunds Terkel, em dezembro de 1961, transcrita e publicada em 1986, na coletânea *Conversations with Tennessee Williams*. No original: “In the portrait of Shannon I think I was drawing a male equivalent of a Blanche DuBois” (DEVLIN, 1986, p. 80).

Segundo C.W.E. Bigsby (1986, p. 56-58), existiram algumas obras anteriores do dramaturgo – principalmente peças curtas – que foram se desenvolvendo até chegar a *Um bonde chamado desejo*, a primeira peça na história a ganhar os três maiores prêmios de teatro em Nova York: New York Drama Critics' Award, Donaldson Award e Pulitzer Prize. Dois desses textos anteriores merecem destaque: *The Spinning Song or The Paper Latern* (1943), que traz o passado de Belle Revê – propriedade no sul dos Estados Unidos onde Blanche e sua irmã Stella foram criadas – e *Interior: Panic!* (1945), que condensa a ação principal de *Um bonde chamado desejo* em um único ato. Nesta peça, a personagem principal curiosamente se chama Blanche Shannon, um indício de relação tanto com Blanche DuBois, quanto com T. Lawrence Shannon. Porém, esta não foi a primeira vez que Blanche apareceu. Williams conta que começou a trabalhar numa peça intitulada *Blanche's Chair in the Moon* no final de 1944, durante a época de ensaios de *À margem da vida*. Ele escreveu apenas uma cena para esta peça, a qual é descrita em suas *Memórias*:

Nesta cena, Blanche estava sozinha em alguma cidade sulista extremamente quente, sentada sozinha numa cadeira, com o luar chegando através da janela e batendo nela, que está esperando um namorado que não compareceu. (WILLIAMS, 1976, p. 116)

Williams conta que ficou depressivo ao terminar a cena, o que o levou a abandonar o projeto, mas não a personagem, Blanche. Ela foi retomada em outro projeto, intitulado *The Poker Night*, que se desenvolveu e virou *Um bonde chamado desejo*. A peça, além da requintada Blanche, uma representante da aristocracia decadente do sul, apresenta outros três personagens de destaque: Stella, irmã de Blanche, que, apesar de ter a mesma herança cultural da irmã, consegue se ambientar em outras circunstâncias; o grosseiro Stanley Kowalski,

marido de Stella e o oposto de Blanche, e Mitch, colega de trabalho de Stanley, que se torna a última esperança para Blanche.

Um bonde chamado desejo apresenta um choque cultural entre dois personagens simbólicos: Blanche, representando a cultura agrícola do velho sul, e seu cunhado Stanley, membro de uma nova classe urbana e industrial. De certa forma, os dois foram modelados nos pais de Williams, que, como mencionado, traziam marcadamente em seus comportamentos resquícios da polaridade cultural dos Estados Unidos: norte (o pai) e sul (a mãe).

Depois de perder a antiga fazenda de Belle Rêve – e de ser expulsa da cidade por seduzir jovens rapazes, fato só relatado no decorrer da peça – Blanche é obrigada a ir morar com a irmã, Stella, num bairro pobre de New Orleans. Ao chegar à casa de Stanley, o choque entre eles é inevitável, já que representam modos opostos de encarar a vida. Enquanto Stanley se encaixa no mundo real, Blanche não consegue encarar sua atual situação. A imagem de virtude, classe e cultura que ela apresenta é ilusória, uma tentativa de escamotear, principalmente para si mesma, um passado que não existe mais. Como o passado, a vida no antigo sul, ela também está perdendo sua juventude e beleza, atributos essenciais para uma moça sulista, principalmente quando quer arrumar um marido. A situação de Stella gera sentimentos contraditórios em Blanche. Ao mesmo tempo em que sente inveja do casamento da irmã e de como ela vive harmonicamente encaixada em sua realidade, Blanche não se conforma que Stella, que também foi criada nos mesmos moldes da antiga tradição sulista, consiga viver naquela situação e tenta fazer com que ela deixe o marido. Mas sua irmã, grávida, está totalmente subjugada a ele, um homem de comportamento primitivo, guiado pelos instintos.

Por outro lado, Stanley, o dono da casa, precisa acolher a cunhada, uma mulher com o estilo de vida muito diferente do dele e que se esforça, desde sua chegada, para chamarr a atenção de sua irmã Stella, alterara seu modo de vida e colocá-la contra o marido. Na tentativa de manter as coisas como são, Stanley se opõe a Blanche e tenta descobrir o verdadeiro motivo que a levou para New Orleans.

Entre os amigos de Stanley que vão à sua casa jogar pôquer está Mitch, o único que, para Blanche, preserva traços de cavalheirismo. Ela percebe que ele pode ser sua última salvação, mas antes de conseguir se casar, Stanley descobre o passado dela e conta a Mitch, que desiste do casamento. Blanche fica transtornada e se afasta cada vez mais da realidade. Na noite em que Stella vai para o hospital ter o bebê, Blanche, que está cada vez mais confusa mentalmente, prepara-se para viajar com um antigo pretendente. Na verdade, é apenas mais uma de suas ilusões. Stanley chega à casa e, depois de acabar com todas as ilusões da cunhada e lhe apresentar a difícil realidade, estupra Blanche. Este confronto final entre os dois faz com que ela perca totalmente o elo que tinha com o mundo real, levando-a à loucura. Conforme explica Williams, Blanche “era uma criatura demoníaca, o tamanho de seu sentimento era grande demais para ela o conter sem a fuga pela loucura” (WILLIAMS, 1976, p. 275).

Apesar de ser uma personagem bastante ambígua dentro de sua complexidade, a forma como Williams construiu o texto dramático de *Um bonde chamado desejo* leva o leitor a se sensibilizar com a percepção de mundo de Blanche, e perceber o perigo, personificado em Stanley, que essa visão desajustada traz a ela. Enquanto ele quer forçá-la a encarar sua realidade, tirando dela os artifícios que ela usa para escapar – “imaginação [...] e mentiras

e presunção e truques” (WILLIAMS, 1979, p. 212)¹⁴³ –, Blanche agarra-se desesperadamente às ilusões românticas que a permitiram evitar a sórdida realidade da vida, que fugiu do controle.

Blanche representa o antigo sul dos Estados Unidos, que não tem mais lugar numa sociedade posterior à Grande Depressão e à Segunda Guerra Mundial. O mito do velho sul, personificado em Blanche, influenciou não apenas Williams, mas também outros escritores. Thomas E. Porter, no artigo “The passing of the old south: *A streetcar named desire*” (1970, p. 154 e 157), diz que a imagem nostálgica do velho sul exerce influência na mente das pessoas, e que, para os sulistas, os dias de glória do passado representam “um ideal de vida graciosa, que inclui um código de honra que se estende em todas as áreas de sua experiência”¹⁴⁴. Este modo de viver é, segundo ele, uma herança recebida por todos os sulistas.

Para Porter, Williams não consegue solucionar o embate entre a delicadeza do velho sul e a brutalidade do mundo mercantilista porque é sulista e, portanto, também está ligado ao mito e às suas tensões. O dilema de Blanche, representando o do próprio Williams, é o do sulista, que, após perder sua cultura e forma de viver, está preso entre dois mundos, um que não existe mais, e outro no qual não consegue se ajustar. As falhas de Blanche são apresentados com honestidade e, ao mesmo tempo, ela tem a simpatia do dramaturgo, pois ele consegue se colocar no lugar dela, também desajustado em um mundo culturalmente diferente do seu.

Edith Jelkes, do conto “A noite do iguana”, também é herdeira de uma tradição sulista e enfrenta um mundo no qual não consegue se encaixar. Logo no início do conto, quando o narrador em terceira pessoa a está apresentando,

¹⁴³ Na versão em inglês: “imagination [...] and lies and conceit and tricks”.

¹⁴⁴ Na versão em inglês: “an ideal that includes a code of personal honor extending into every area of his experience”.

ele cita dois tipos de mulheres sulistas: um em “que o desejo sexual parecia ter se estiolado por completo”, e o outro “com a libido patologicamente acentuada” (WILLIAMS, 2006, p. 290). O narrador diz que Edith não se encaixa em nenhum dos dois padrões. Porém, percebe-se que, na verdade, assim como Blanche, ela pertence aos dois grupos: o primeiro, na forma como ela se apresenta para a sociedade, e o segundo, em seu interior, que ela tenta escamotear. Daí vem a complexidade da personagem, que tenta esconder sua verdadeira essência.

Blanche é frágil demais para suportar a brutalidade e a decadência que a cerca e, para escapar, ela cria para si um mundo de fantasia, tendo como fonte um passado áureo.

BLANCHE: Eu não quero realismo. [...] Eu te direi o que eu quero. Magia! Sim, sim, magia! Eu tento dar isso às pessoas. Eu deturpo as coisas para elas. Eu não falo a verdade. Eu falo o que *deveria* ser verdade. E se isso é pecado, então me deixe ser condenada! (WILLIAMS, 1979, p. 203-204)¹⁴⁵

Edith também não consegue se desvincular de uma antiga cultura sulista. Ela vivencia o embate entre o celibato ideal e o instinto. Porém, enquanto Blanche, mesmo lutando contra, acaba sendo vencida pelo desejo, Edith exemplifica a ideia do recato como algo mais forte. Esta luta contra o desejo aparece quando um dos homens que ela conhece no hotel tenta violentá-la, depois de ela ter passado dias tentando se aproximar dele:

pela primeira vez nos seus trinta anos de celibato predestinado, ela se viu encenando uma pequena comédia de defesa. Ele a atacou como um pássaro dotado de fúria cega e branca. [...] Ela gritou de dor quando os dedos predatórios se cravaram em sua carne. Mas não cedeu. Não que ela própria resistisse, porém algum demônio de virgindade que morava em suas entranhas combateu o assaltante

¹⁴⁵ Na versão em inglês: “BLANCHE: I don’t want realism. [...] I’ll tell you what I want. Magic! Yes, yes, magic! I try to give that to people. I misrepresent things to them. I don’t tell the truth. I tell what *ought* to be truth. And if that is sinful, then let me be damned for it!”

com mais fúria do que ele a atacava. E o demônio dela venceu.
(WILLIAMS, 2006, p. 305-306)

Tanto Blanche como Edith vivem num mundo que é fruto da imaginação e se acham incapazes de enfrentar o mundo real. Na peça *A noite do iguana*, Shannon tem consciência destes “dois níveis” em que se vive, e também demonstra dificuldade de encarar a realidade, conforme diálogo com Hannah:

HANNAH: Esta palavra ‘fantástico’ parece ser sua favorita, Mr. Shannon.

SHANNON: Sim, bem, você sabe, nós – vivemos em dois níveis, Miss Jelkes, o nível realista e o nível fantástico, e qual é o real, realmente?

HANNAH: Eu diria ambos, Mr. Shannon.

SHANNON: Mas quando você vive no nível fantástico, como eu tenho vivido ultimamente, mas tem que operar no nível realista, é quando você está assombrado [...] (NI, p. 64)¹⁴⁶

Shannon foi criado como um equivalente de Blanche, e, segundo Adler, os dois estão “numa busca incessante por alguém ou uma comunidade que possa aceitá-los e protegê-los” (ROUDANÉ, 1998, p. 121)¹⁴⁷. Como Blanche, ele não consegue controlar seu desejo e é acusado de seduzir jovens. Ela, que é professora, diz que se afastou do magistério por causa dos nervos, mas na verdade foi expulsa da escola em que trabalhava por seduzir um garoto de 17 anos:

BLANCHE: Sim, eu tive muitas intimidades com estranhos. [...] era com o que eu conseguia preencher meu coração vazio. [...] até, finalmente, com um garoto de dezessete anos mas – alguém –

¹⁴⁶ Na versão em inglês: “HANNAH: That word ‘fantastic’ seems to be your favorite word, Mr. Shannon.

SHANNON: Yeah, well, you know we – live in two levels, Miss Jelkes, the realistic level and the fantastic level, and which is the real one, really?

HANNAH: I would say both, Mr. Shannon.

SHANNON: But when you live on the fantastic level as I have lately but have got to operate on the realistic level, that’s when you’re spooked [...]”.

¹⁴⁷ Na versão em inglês: “an incessant search for an individual or a community that would accept and protect [them]”.

escreveu para o diretor sobre isso – “Esta mulher é moralmente inadequada para o cargo!” Verdade? Sim, eu suponho – inadequada de algum modo... Então eu vim para cá. Não havia outro lugar que eu pudesse ir. (WILLIAMS, 1979, p. 205)¹⁴⁸

Com Shannon acontece algo parecido: ele, um ministro, também é expulso da Igreja por se envolver com uma garota e, mais tarde, é expulso da agência de turismo em que trabalha como guia por repetir o erro, mesmo que não fique claro em nenhum dos casos se ele foi realmente o sedutor, ou se deixou seduzir-se pelas jovens:

SHANNON: Ela está tentando me demitir e também me acusar de estupro estatutário.

MAXINE: O que é “estupro estatutário”? Nunca soube o que era.

SHANNON: É quando um homem é seduzido por uma garota com menos de vinte. Não é engraçado, Maxine querida.

[...]

MAXINE: [...] por que você fica com elas, Shannon? [...]

SHANNON: As pessoas precisam de contato humano, Maxine querida. (NI, p. 18-19)¹⁴⁹

Porém, a diferença mais marcante entre Shannon e Blanche é que ele encontra Hannah, que o ajuda. Ele é único entre os personagens desajustados de Williams que consegue, mesmo que temporariamente, encontrar compreensão, sai da crise em que está e evita o violento final reservado para os heróis do dramaturgo. Já Blanche não consegue escapar de seu fatídico

¹⁴⁸ Na versão em inglês: “BLANCHE: Yes, I had many intimacies with strangers. [...] was all I seemed able to fill my empty heart with [...] even, at last, in a seventeen-year-old boy but – somebody wrote the superintendent about it – ‘This woman is morally unfit for her position!’ True? Yes, I suppose – unfit somehow – anyway... So I came here. There was nowhere else I could go”.

¹⁴⁹ Na versão em inglês: “SHANNON: She’s trying to get me fired and she is also trying to pin on me a rape charge, a charge of statutory rape.

MAXINE: What’s statutory rape? I’ve never known what that was.

SHANNON: That’s when a man is seduced by a girl under twenty. It’s not funny, Maxine honey.

[...]

MAXINE: [...] why do you take them, Shannon? [...]

SHANNON: People need human contact, Maxine honey”.

destino e, depois de ser estuprada por Stanley, perde o que lhe restava de ligação com a realidade e enlouquece.

Apesar de Shannon ser o personagem de *A noite do iguana* que mais se assemelha a Blanche, Hannah também traz analogias com a protagonista de *Um bonde chamado desejo*. Segundo Roudané, na introdução de *The Cambridge Companion to Tennessee Williams*, tanto Blanche como Hannah representam “uma resistência heróica contra um universo contingente e desconcertante” (ROUDANÉ, 1998, p. I)¹⁵⁰. As duas se manifestam contra a crueldade das pessoas:

BLANCHE: [...] algumas coisas não são perdoáveis. Crueldade deliberada não é perdoável. É a única coisa imperdoável na minha opinião. (WILLIAMS, 1979, p. 212)¹⁵¹

HANNAH: Nada que é humano me enoja a não ser que seja rude, violento. (NI, p. 107)¹⁵²

Esta visão semelhante das duas personagens é, na verdade, do próprio dramaturgo. Em suas *Memórias* ele garante: “Nunca censurei ninguém por nada, a não ser crueldade deliberada” (WILLIAMS, 1976, p. 204).

Já Miss Fellowes, a líder do grupo de turistas, assemelha-se de alguma forma a Stanley Kowalski. Ela se coloca, desde o início da peça, como a mais forte oposição a Shannon, assim como Stanley em relação a Blanche. Entre Miss Fellowes e Shannon está Charlotte. A jovem se interessa por ele, o que gera ciúmes em Miss Fellowes, que acaba com o que ele julga ser sua última esperança: o seu emprego na Blake Tours. Além disso, ela consegue afastar Charlotte de Shannon, quando o grupo vai embora do hotel. Já entre Stanley e a cunhada está Stella, a quem Blanche tenta, de todas as formas, colocar

¹⁵⁰ Na versão em inglês: “a heroic resistance against a contingent and bewildering universe”.

¹⁵¹ Na versão em inglês: “BLANCHE: [...] some things are not forgivable. Deliberate cruelty is not forgivable. It is the one unforgivable thing in my opinion”.

¹⁵² Na versão em inglês: “HANNAH: Nothing human disgusts me unless it’s unkind, violent”.

contra o marido. Porém, mesmo com a presença desestabilizadora da irmã, o casal se completa e Stella se recusa a abrir mão do casamento. Quando percebe que Blanche está tentando dominar sua casa e sua esposa, Stanley consegue derrotá-la e restabelece a antiga “harmonia”. Além disso, também consegue arruinar o que significa para Blanche sua última esperança: o casamento com Mitch.

Percebe-se que, na peça *A noite do iguana*, Williams retomou elementos presentes em algumas de suas obras anteriores. Este processo não faz com que o valor do texto dramático seja reduzido. Ao contrário, os diálogos autotextuais dão mais sabor às produções, conforme afirma Gérard Genette, na obra *Palimpsestos: a literatura de segunda mão* (2003, p. 91):

a arte de “fazer o novo com o velho” tem a vantagem de produzir objetos mais complexos e mais saborosos do que os produtos “fabricados”: uma função nova se superpõe e se mistura com uma estrutura antiga, e a dissonância entre esses dois elementos co-presentes dá sabor ao conjunto.

Logicamente, o leitor que não consegue distinguir em uma obra todas as relações intertextuais, não deixará de construir uma proposta de leitura possível para o texto. Por esse viés, não é necessário conhecer a peça *Um bonde chamado desejo*, o conto “A noite do iguana”, ou mesmo o poema “How still the lemon branch” para compreender a peça *A noite do iguana*. Mas, sem dúvida, como sugere Eco, “o texto privilegia o leitor intertextual em relação ao ingênuo” (ECO, 2003, p. 212), ou seja, se os diálogos intertextuais forem acionados, a leitura se enriquecerá.

4 A NOITE DO IGUANA: A (RE)CRIAÇÃO FÍLMICA DE JOHN HUSTON

Partindo da noção de intertextualidade, que pressupõe um contínuo diálogo entre os textos, pode-se afirmar que a adaptação fílmica de uma obra literária é uma “repetição com variação” que “sempre envolve ambas (re-)interpretação e (re-)criação” (HUTCHEON, 2006, p. 4 e 8)¹⁵³. Ou, como afirma Robert Stam (2008, p. 22), retomando suas principais ideias no que diz respeito ao estudo de adaptações de textos literários para o cinema:

Ao adotarmos uma abordagem ampla, intertextual, em vez de uma postura restrita, discriminatória, não abandonamos com isso as noções de julgamento e avaliação. Mas a nossa discussão será menos moralista, menos comprometida com hierarquias não aceitas. Ainda podemos falar de adaptações bem sucedidas ou não, mas agora orientados não por noções rudimentares de “fidelidade”, e sim pela atenção dada a respostas dialógicas específicas, [...] em análises que invariavelmente levam em consideração as inevitáveis lacunas e transformações na passagem para mídias e materiais de expressão muito diferentes.

Portanto, o fato de um filme ser baseado em um texto não tira dele seu valor como produção artística, já que uma obra literária suscita inúmeras leituras e são as escolhas do cineasta que serão transpostas para a tela. Assim como o leitor precisa preencher os vazios de um texto literário, Umberto Eco reitera que produto cinematográfico exige também a colaboração do espectador, embora, quando se trata de um filme adaptado, algumas lacunas do texto já aparecem preenchidas pela leitura do cineasta, mas, por outro lado, outras lacunas são criadas pelo cineasta:

Também no filme, às vezes mais do que no romance, existem os “vazios” das coisas não ditas (ou não mostradas) que o espectador tem de preencher se quiser dar sentido à história. Aliás, se um romance pode ter páginas à disposição para tracejar a psicologia de um personagem, o filme, não raro, tem de limitar-se a um gesto, a uma fugaz expressão do rosto, a uma fala de diálogo. Então “o

¹⁵³ Na versão em inglês: “repetition with variation [...] always involves both (re-)interpretation and then (re-)creation”.

espectador pensa”, ou melhor, diria, deveria pensar. (ECO, 2005, p. 98)

Esta afirmação de Eco sugere o encadeamento de leituras iniciado pelo processo de adaptação de uma obra literária. Da mesma forma que o cineasta, ao se colocar no papel de leitor, precisou preencher os vazios deixados pelo escritor, o espectador também necessita completar as lacunas deixadas pelo cineasta, que recriou o texto nas telas a partir de sua leitura. Betton explica o papel do cineasta na adaptação:

Na maioria dos casos, a transposição para o cinema é uma re-criação: [o cineasta] – além da escolha fundamental que se impõe – realiza uma obra pessoal e manifesta-se não como “ilustrador”, mas como um verdadeiro criador: inspira-se numa obra literária – todo artista extrai sua argila, sua matéria bruta, do patrimônio cultural, mas sem a preocupação de continuar fiel à letra ou ao espírito, repensa totalmente seu tema para lhe conferir uma visão inteiramente pessoal, às vezes completamente diferente da do romancista. (1987, p. 118-119)

Contudo, apesar da consciência do papel do cineasta como criador, ainda hoje, algumas vezes, a supremacia implícita do texto literário ainda aparece em análises de adaptações. Deve-se insistir no valor do filme como forma artística independente, neste caso específico, do texto dramático, e na convergência existente entre as artes. Desse modo, tornam-se completamente inapropriadas expressões como violação do original, traição e fidelidade ao espírito da obra. O trabalho do pesquisador deve ser muito mais rigoroso e compreender que uma adaptação insatisfatória é resultado, não de infidelidade ao “original”, mas sim da falta de entendimento do adaptador sobre o trabalho narrativo nos dois meios e suas diferenças irreduzíveis, e de equívocos na hora de escolher o que será mantido ou alterado.

No caso de *A noite do iguana*, é relevante destacar que, dentre as adaptações para o cinema das peças de Williams feitas nas décadas de 1950 e 1960, este é o filme que mais altera o texto do dramaturgo: há partes que foram

excluídas e outras adicionadas, personagens que desaparecem e outros redimensionados, ordem de diálogos alterada, entre outras mudanças. Porém, as temáticas centrais da peça – a questão da *endurance* e a necessidade de contato entre as pessoas – não foram modificadas.

Neste capítulo serão analisados dois pontos importantes nesta adaptação. O primeiro deles diz respeito à primeira parte do filme, antes da chegada da excursão guiada por Shannon ao hotel de Maxine. Essa sequência, inexistente na peça, foi construída por trechos da própria peça e por inserções do cineasta. O segundo ponto é o iguana, principal símbolo do conto e da peça, e que foi utilizado também no filme.

4.1 FORA DO HOTEL COSTA VERDE...

“MAXINE [*chamando*]: Shannon! [*Uma voz de homem vinda de baixo responde: ‘Oi!’*] Hah!” (NI, p. 7)¹⁵⁴. Esta é a fala que abre o primeiro ato de *A noite do iguana*. Já no filme, esta cena aparece apenas aos 28 minutos. Antes disso, há uma sequência de cenas que foram inseridas pelo cineasta, algumas delas com referência a trechos presentes no texto dramático, e outras que não fazem parte da peça, mas que contribuem para destacar algumas características importantes dos personagens. Lesley Brill comenta o trabalho dos roteiristas Anthony Veiller e John Huston:

Ao fazer o filme, Huston e Anthony Veiller reescreveram pesadamente o roteiro no qual ele é baseado. Todas as sequências antes da chegada ao Costa Verde, o primeiro terço do filme, são adições; as falas de Williams são frequentemente revisadas ou

¹⁵⁴ Na versão em inglês: “MAXINE [*calling out*] Shannon! [*A man’s voice from below answers: ‘Hi!’*] Hah!”

reformuladas [...] A importância de Charlotte e Miss Fellowes aumentou. (BRILL, 1997, p. 93)¹⁵⁵

Tal como já foi discorrido, Stam diz que a análise da adaptação de um texto literário para o cinema é de ordem comparativa. Porém, precisa ir além do simples levantamento das semelhanças e diferenças entre as obras. Deve, sim, de acordo com ele, questionar o sentido das alterações feitas a partir do texto-fonte. Enquanto Williams trata principalmente da questão da *endurance*, de conflitos emocionais, da dificuldade de relacionamentos e da dualidade entre aparência e essência, Huston, que também trabalha com essas temáticas, é mais ferrenho ao fazer críticas à sociedade. É o que ocorre em *A noite do iguana*: os temas desenvolvidos por Williams no texto foram mantidos no filme de Huston, mas com diferenças, já que seguem o enfoque dado pelo cineasta.

Uma das críticas presentes no texto dramático de Williams está relacionada com os questionamentos de Shannon a respeito da religiosidade e da real natureza de Deus. Maxine conta a Shannon que, certa vez, ouviu uma conversa entre ele e Fred, seu marido, na qual o então pastor contava ao amigo um acontecimento que marcou sua vida. Numa noite, quando ele era adolescente, sua mãe entrou em seu quarto enquanto ele “exercitava o vício do menino, divertia-se consigo mesmo” (NI, p. 75)¹⁵⁶ e lhe bateu. Ela teve que lhe punir para que Deus não o fizesse de forma ainda pior. Como Shannon amava Deus e sua mãe, ele parou com o seu “prazer secreto” e, no lugar, surgiu um “ressentimento secreto contra sua mãe e Deus”, como relata Maxine: “então você se voltou contra Deus, fazendo sermões ateus, e contra sua mãe,

¹⁵⁵ Na versão em inglês: “In making the film, Huston and Anthony Veiller heavily rewrote the script on which it is based. All the sequences before the arrival at Costa Verde, the first third of the movie, are additions; Williams’s lines are frequently revised or reassigned [...] The importance of Charlotte and Miss Fellowes is increased”.

¹⁵⁶ Na versão em inglês: “you practiced the little boy’s vice, you amused yourself with yourself”.

deitando-se com jovens garotas” (NI, p. 76)¹⁵⁷. Esta ocorrência deixou sequelas psíquicas e emocionais em Shannon, que aumentaram com o passar dos anos e o fizeram chegar ao estágio de desequilíbrio em que ele se encontra até receber a ajuda de Hannah.

Este episódio ocorrido entre Shannon e sua mãe foi descartado por Huston, mas a questão da religiosidade foi mantida. Porém, o enfoque corrobora para que esta temática seja utilizada como uma crítica às instituições religiosas. A questão religiosa sempre atraiu John Huston. Ele tinha “uma relação ambígua com religião”: ao mesmo tempo em que se declarava agnóstico, “pouco parecia intrigá-lo tanto quanto temas embasados em religião” (TRACY; FLYNN, 2010, p. 201)¹⁵⁸.

A primeira cena do filme é bastante significativa para se perceber que o cineasta escolheu esta questão como um dos focos principais de sua adaptação. O filme se inicia em uma igreja onde Shannon é o pastor. Só depois dessa cena, que acontece quase dois anos antes do restante da narrativa, os créditos de abertura são mostrados e, logo após, Shannon já aparece no México, em frente a outra igreja, como guia turístico do grupo de professoras liderado por Miss Fellowes.

Esta imagem inicial do filme é a de um campanário e, em seguida, a câmera, em *travelling*¹⁵⁹, mostra a fachada de uma igreja num dia chuvoso. Quando a câmera se aproxima, é vista uma tabuleta na qual é anunciado um sermão, “Espírito da verdade”, que será ministrado pelo Reverendo T. Lawrence Shannon. A seguir, a cena passa para o interior da igreja: enquanto

¹⁵⁷ Na versão em inglês: “secret pleasure [...] you harbored a secret resentment against Mama and God for making you give it up. And so you got back at God by preaching atheistical sermons and you got back at Mama by starting to lay young girls”.

¹⁵⁸ Na versão em inglês: “ambiguous relationship with religion”, “little seemed to intrigue him as much as themes rooted in religion”.

¹⁵⁹ O *travelling* é um “deslocamento da câmera durante o qual permanecem constantes o ângulo entre o eixo óptico e a trajetória do deslocamento” (MARTIN, 2003, p. 47).

os fiéis cantam, Shannon se prepara para começar o sermão. Já no púlpito, ele faz a leitura de uma parte do livro dos *Provérbios* e inicia seu discurso. Pouco tempo depois, os fiéis começam a cochichar. Shannon interrompe o sermão e discute com eles, acusando-os de estarem ali não para rezar, mas para julgá-lo. Os fiéis saem da igreja enquanto ele esbraveja, seguindo-os até a porta.

Por se tratar da abertura do filme, esta cena já chama a atenção do espectador e dá o tom da história que será apresentada, ou seja, qual será o foco do filme. A escolha de Huston, por começar sua adaptação com uma cena na igreja, na qual Shannon está visivelmente perturbado, coloca o seu tumulto religioso em primeiro plano, logo de início, deixando o espectador a se questionar a respeito do comportamento do pastor e de sua relação com a instituição religiosa de que faz parte. Além disso, Shannon se mostra bastante irritado com os fiéis, por estarem ali não para rezarem e sim para julgá-lo. Huston faz uma crítica aos fiéis que pertencem a uma religião por aparência e não por fé. A imagem da fachada da igreja estabelece um paralelo com os fiéis que não são verdadeiramente religiosos, mas mantêm a fachada, a aparência. Esta crítica vai ao encontro de uma das principais questões abordadas por Williams: o embate entre a aparência, ditada pelas convenções sociais, e a essência do ser humano, cada vez mais dissolvida num mundo carente de verdadeiras relações interpessoais.

Na peça, Shannon, um pastor protestante, chega a criticar também o Catolicismo, quando fala do México, uma região que foi devastada pelos espanhóis em nome de uma suposta redenção religiosa: “um país tomado e destruído em sua carne e corrompido em seu espírito por Conquistadores sedentos de ouro, que carregavam a bandeira da Inquisição junto com a Cruz

de Cristo” (NI, p. 53)¹⁶⁰. Assim, percebe-se que a crítica não se dá apenas em relação a uma tradição protestante estadunidense, mas se estende a todas as instituições religiosas do ocidente.

Apesar de o texto dramático não iniciar da mesma forma que o filme, várias referências da peça foram usadas para fazer esta sequência. Objetivando construir a fala inicial de Shannon na igreja, Huston se baseou, principalmente, numa passagem que está no segundo ato do texto de Williams, na qual Shannon conta a Hannah sobre um sermão que teria proferido um dia depois que seduziu uma moça, mas que não chegou a apresentar por causa da reação dos fiéis quando ele iria começar o discurso. Ele relata que, ao subir no púlpito e ver a atitude dos fiéis, desistiu do sermão e resolveu chocá-los, dizendo estar cansado de adorar e estar a serviço de um Deus “senil” e “delinquente”, acusado de ser cruel e de punir o mundo e tudo o que ele criou, quando na realidade a culpa é dele próprio. Os fiéis, então, saíram da igreja, enquanto Shannon os acompanhava até a porta, gritando para eles irem para casa e fecharem as janelas e portas para a verdade sobre Deus (NI, p. 51-52). Percebe-se que a cena que Shannon relata a Hannah nesta parte da peça é a mesma que abre o filme – o sermão feito em Pleasant Valley (Virginia), após ele ser acusado de seduzir uma jovem. Este é um momento crítico tanto no texto teatral quanto no fílmico. Porém, no filme, a cena apresenta mais detalhes do que na peça: o que é contado de modo semelhante no texto-fonte constitui apenas o final do sermão. Além disso, diferente do que ocorre no texto teatral, o espectador já é informado de início que Shannon é um pastor que está tendo problemas na igreja, enquanto no texto esta informação vai sendo desvelada aos poucos. Na peça, o diálogo em questão entre Shannon e Hannah, no qual

¹⁶⁰ Na versão em inglês: “a country caught and destroyed in its flesh and corrupted in its spirit by its gold-hungry Conquistadors that bore the flag of the Inquisition along with the Cross of Christ”.

ele confessa o seu passado, além de trazer uma explicação para o porquê de ele ter sido afastado da igreja, mostra que durante a excursão não foi a primeira vez que ele seduziu uma jovem, ou foi seduzido por uma. Já, no filme, a cena gera suspense e prende o espectador, que desconhece o motivo pelo qual os fiéis reagiram dessa forma, pois não sabem o que Shannon fez nem de que está sendo acusado. A cena inicial também evidencia a revolta dos fiéis, o que foca uma outra questão desenvolvida tanto na peça como no filme, que é a postura errada do pastor ao assediar jovens moças. Ao mesmo tempo, apresenta a reação hipócrita dos fiéis, que julgam Shannon, mas que também só mantêm uma fachada.

Porém, não é só a reordenação da narrativa que faz com que esta cena do filme de Huston difira do texto de Williams. No filme, Shannon abre seu sermão com a leitura do livro dos *Provérbios*, capítulo 25, versículo 28 – “Quem não governa o próprio espírito é como uma cidade devastada e sem muralhas”. Na peça não há menção a este provérbio, mas ele acaba funcionando como uma epígrafe da história que será narrada, já que Shannon está em crise por não conseguir se governar, algo que, de certa forma, aprenderá no decorrer da peça, com o auxílio de Hannah. O trecho da Bíblia em questão faz parte do repertório do cineasta. No texto dramático, Shannon não dá nenhuma informação sobre qual teria sido o tema do sermão que faria, lacuna preenchida pelo cineasta e inserida no filme. O provérbio utilizado vai ao encontro das angústias de Shannon, provoca reação nos fiéis e colabora com o desfecho do sermão:

O sermão de hoje vem do livro de Provérbios, capítulo 25, versículo 28. “Quem não governa o próprio espírito é como uma cidade devastada e sem muralhas.” E eu me pergunto, quando examinamos nosso coração nesse santuário, quantos de nós, aqui, podemos dizer: “eu governo o meu espírito”? Pois quão fraco é o homem. Quão amiúde nos afastamos do caminho da retidão. [...] Muito bem! Vocês

sabem! Por isso estão aqui! Para ver esta cidade de muralhas devastadas! (NI, 2min)

Neste momento as angústias de Shannon são desconhecidas, mas o provérbio, que faz parte do repertório do texto fílmico, é um dos elementos de que o espectador dispõe para construir a sua representação. O restante do discurso na igreja também é significativo para se perceber a concepção do cineasta para a adaptação. Algumas informações estão presentes na peça, mas foram recontextualizadas no filme e, dessa forma, ganharam outros significados. A mais importante se refere a familiares de Shannon que também tinham cargos na igreja. No texto-fonte, esta informação é dada para atrair turistas para a agência em que ele trabalha, conforme ele relata em um diálogo com outro funcionário da empresa:

SHANNON: Você não percebe o que eu significo para a Blake Tours? Você não viu o folheto no qual [...] eles se gabam que grupos especiais são conduzidos pelo Reverendo T. Lawrence Shannon, D.D, célebre viajante mundial, conferencista, filho de um ministro e neto de um bispo, e descendente direto de dois governadores coloniais? (NI, p. 79)¹⁶¹

Nota-se que, na peça, o fato de ele ter antepassados que também pertenciam ao clero é colocado junto a outras informações que não dizem respeito à igreja, o que diminui o peso da tradição religiosa da família. Já no filme, aparecem duas vezes referências a esses ancestrais, mas com outra valoração: enfocando a importância da religião e da tradição religiosa na família. Com isso, coloca-se em dúvida se Shannon teria mesmo uma vocação religiosa ou só se tornou um membro do clero devido a uma pressão familiar

¹⁶¹ Na versão em inglês: "SHANNON: Don't you realize what I mean to Blake Tours? Haven't you seen the brochure in which they [...] brag, that special parties are conducted by the Reverend T. Lawrence Shannon, D.D., noted world traveler, lecturer, son of a minister and grandson of a bishop, and the direct descendant of two colonial governors?"

para que desse continuidade à tradição da família. A primeira delas faz parte da fala de abertura:

Vocês todos sabem que seu sacerdote, seu pastor espiritual é descendente do clero, neto de dois bispos, mas uns ramos da árvore genealógica se arriscaram e foram escalpelados! Homens com corações de homens, corações selvagens e livres! Eles conheceram a fome e saciaram seu apetite! [...] Um apetite que eu herdei! Eu desafio vocês! [...] Peguem suas facas de escalar! Afiem-nas! Escalpelem-me! (NI, 3min)

Esta passagem não apenas reforça o peso da tradição familiar que ele carrega, mas também o expõe como mais um ramo da família que não suportou repetir o comportamento do tronco principal. Ele se apresenta como membro de um clã tradicionalmente ligado à igreja e, ao mesmo tempo, como alguém que não conseguiu seguir o legado religioso como supostamente deveria. Além disso, ele se coloca, ironicamente, numa posição de pecador, que deve ser julgado e condenado pelos fiéis.

O peso da tradição familiar é reforçado também em outras circunstâncias no decorrer da história. A segunda vez em que os antepassados de Shannon pertencentes ao clero são citados no filme é quando ele está tentando convencer Miss Fellowes de que não foi exonerado, apenas afastado de sua igreja, mas que continua a ser um ministro. Em diversas ocasiões, Shannon procura se afirmar ainda como pertencente à igreja e, para isso, utiliza, além da força de sua tradição familiar, diversos objetos de seu antigo cargo. O adereço mais característico é seu crucifixo, mostrado diversas vezes durante o filme, que funciona como símbolo de sua ligação com o passado religioso. Quando o grupo de turistas parte do hotel, deixando Shannon com a certeza de que, além de perder o emprego como guia turístico, não conseguirá voltar para a igreja, ele tenta arrancar o crucifixo de seu pescoço: “Preciso quebrar a corrente!” (NI, 1h24min), diz ele a Hannah. Ela, ao perceber que ele

vai se machucar, abre o fecho da corrente. Esta cena aparece de forma semelhante na peça e é bastante simbólica da necessidade dele de se livrar desta tradição religiosa castradora, mas sem forças de fazer isso sozinho:

[Ele [...] começa a puxar a corrente que pendura o crucifixo dourado em seu pescoço. [...] a corrente corta a nuca de Shannon. Hannah corre até ele]

HANNAH: [...] Shannon, deixe-me fazer isso, deixe eu tirá-la de você. Posso tirá-la? *[Ele abaixa os braços. Ela luta com o fecho da corrente, mas seus dedos estão muito trêmulos para conseguirem.]*

SHANNON: Não, não, ela não vai sair, eu terei que arrancá-la de mim.

HANNAH: Não, não, espere – eu consegui. (NI, p. 85-86)¹⁶²

Este é o início da forte crise que acomete Shannon no hotel: ele quer se libertar de seu passado, de suas tradições familiares e, como sugere o provérbio lido no sermão, “governar o próprio espírito”, mas não consegue fazer isso sozinho, precisa da ajuda de Hannah.

No final do filme, Hannah quer devolver a Shannon seu crucifixo, mas ele não aceita e, em sinal de agradecimento, diz a ela que o penhore e pague sua viagem de volta aos Estados Unidos. Na peça, Hannah também fica com o crucifixo para arcar com as despesas da viagem de volta para casa. Depois de ajudar Shannon a superar sua crise, ela diz que eles não deveriam mais ter longas conversas e sim se limitar a simples cumprimentos, porque Maxine é muito ciumenta e “aparentemente entendeu mal o compreensivo interesse mútuo” dos dois (NI, p. 109)¹⁶³. Neste momento, Shannon lhe dá seu crucifixo para que ela o penhore. Tanto no filme quanto na peça, percebe-se que ele

¹⁶² Na versão em inglês: *[He [...] begins to pull at the chain suspending the gold cross about his neck. [...] the chain cuts the back of Shannon's neck. Hannah rushes out to him.]*

HANNAH: [...] Shannon, let me do it, let me take it off you. Can I take it off you? *[He drops his arms. She struggles with the clasp of the chain, but her fingers are too shaky to work it.]*

SHANNON: No, no, it won't come off, I'll have to break it off me. HANNAH: No, no, wait – I've got it.

¹⁶³ Na versão em inglês: “she seems to have misunderstood our... sympathetic interest in each other”.

não precisa mais daquele símbolo da igreja, pois conseguiu se libertar de seu passado e de uma religião apenas de fachada, que não está de acordo com a sua real crença. Depois de seu diálogo decisivo com Hannah, que diz ter dificuldades de acreditar em Deus, Shannon compreende que a verdadeira religião não está nas instituições religiosas ou calcada na ideia de um Deus vingativo, e sim na aceitação de si mesmo e do outro, com respeito e caridade. Segundo Doug Wright, na introdução da edição da peça publicada em 2009, Hannah ensina Shannon como encarar a vida ao dizer a ele que nada do que é humano a enoja a menos que seja cruel ou violento:

Sua teologia era muito mais empática que a do ministro. Soava como o tipo de religião que ele poderia realmente adotar, e ele nunca a teria ouvido na igreja [...] E Hannah Jelkes não era nem do clero. Não, ela era algo maior: uma artista. No mundo de Williams, uma retratista com um avô poeta é uma condutora para a verdade mais confiável do que um desviado homem de Deus. (WILLIAMS, 2009, p. XV)¹⁶⁴

Na sequência do filme, após a cena do sermão em Pleasant Valley, aparecem os créditos de abertura e, em seguida, uma tomada muito semelhante à primeira do filme, reforçando a crítica a uma religiosidade de aparências: um campanário seguido da fachada de outra igreja. Porém, além de o lugar ser muito diferente do anterior, o dia está ensolarado. Shannon localiza-se fora da igreja nos dois sentidos: está sentado na escadaria na parte exterior da igreja, bebendo, e, como foi afastado do seu cargo religioso, não pertence mais à instituição. Quase dois anos se passaram desde a cena do sermão. Neste momento, ele já se encontra no México, trabalhando como guia turístico para um grupo de professoras de uma faculdade Batista do Texas.

¹⁶⁴ Na versão em inglês: “she tells him ‘nothing human disgusts me unless it’s unkind, violent.’ [...] Her theology was far more empathetic than the minister’s. That sounded like the kind of religion he could actually embrace, and yet he’d never heard it in church [...] And Hannah Jelkes wasn’t even clergy. No, she was something greater: an artist. In Williams’s world, a portraitist with a poet grandfather is more reliable conduit for truth than a misguided man of God”.

Elas estão dentro da igreja, e a primeira que vai ao encontro de Shannon é a jovem Charlotte, que, insistentemente, tenta seduzi-lo. “Estou farta de igrejas velhas e escuras, eu gosto do sol” (NI, 6min), diz a garota a ele, em mais uma crítica às instituições religiosas. A igreja, neste caso, não passa de uma atração turística que, para ela, já está ultrapassada.

É notável a diferença de postura entre a personagem Charlotte do filme e da peça. Nesta, não fica claro se a garota foi seduzida por Shannon ou se ela o seduziu. Já no filme, é evidente que ela é a sedutora e não perde nenhuma oportunidade de se aproximar do guia turístico, que tenta resistir à tentação. A mudança temporal da história – a peça se passa no verão de 1940 e o filme, apesar de não marcar com exatidão, certamente se passa no anos 60 – pode explicar a diferença na postura da personagem. Enquanto, na década de 1940, as moças ainda tinham um comportamento mais recatado, as grandes mudanças culturais dos anos 50 e 60, como o *rock n’roll*, a chamada juventude transviada e a revolução feminina, permitiram que a garota se exibisse ainda mais, como, por exemplo, usar roupas que não seriam permitidas duas décadas antes. Além disso, o fato de Sue Lyon interpretar Charlotte reforça ainda mais sua postura. Já que a escolha de determinado ator “inevitavelmente traz a memória intertextual” de filmes (STAM, 2008, p. 137), não se pode deixar de lembrar seu papel anterior do cinema, *Lolita*, no filme homônimo de Kubrick, uma garota que, com aparente inocência, seduzia os homens. Esta atitude mais ofensiva de Charlotte, escolhida por Huston, reforça o seu papel como desestabilizadora emocional de Shannon e o esforço dele para se afastar dela.

Quando as professoras saem da igreja, Shannon se afasta de Charlotte, esconde sua garrafa de bebida e segue com elas para o ônibus. Assim que voltam à estrada, Miss Fellowes começa a cantar e logo é acompanhada pelo resto do grupo. A câmera apresenta, através de um plano-

sequência, os rostos e o perfil das professoras solteironas que ocupam o ônibus. No meio delas, duas figuras destoam, Shannon e Charlotte, que se mostram entediados.

O ônibus passa por diversos meninos que vendem iguanas na beira da estrada. Uma das professoras pergunta a Shannon o que é aquilo, e ele conta que, naquela região, é comum comerem aqueles lagartos gigantes. Ela fica chocada, e não acredita que eles possam comer aquelas “criaturas horríveis” (NI, 9min). Shannon não responde e pede para Hank, o motorista, parar numa ponte, de onde podem observar crianças pobres brincando no rio enquanto mulheres lavam roupas. A câmera mostra em primeiro plano algumas pessoas simples e felizes, que não precisam aparentar ser o que não são. Shannon gosta do que vê, “o mundo perdido da inocência” (NI, 9min), e espera que o grupo também consiga apreciar, mas as professoras desaprovam e pedem para continuar a viagem. As imagens de Shannon olhando afetuosamente para o grupo de mexicanos pobres, em oposição ao olhar preconceituoso das professoras dos Estados Unidos, centradas em sua própria cultura, colaboram para a crítica social do filme.

Esta cena não está presente na peça, porém, há referências que, provavelmente, ajudaram Huston a criar esta parte do filme. No texto-fonte, Shannon não se mostra alheio ao que acontece com os seres humanos no mundo. Esse posicionamento é diferente dos demais heróis de Williams, como, por exemplo, Blanche, que só se importa consigo mesma. Em uma conversa dele com Hannah, ela também se mostra chocada com o fato de que se comem iguanas, assim como a professora do filme, mas sem o seu desdém. Contudo, desta vez, Shannon, diferentemente do filme, não se cala: “Se você tivesse fome também comeria. [...] Ainda existe muita gente com fome no mundo. Muitos morreram, mas muitos ainda estão vivos e famintos” (NI, p.

111)¹⁶⁵. No filme, com imagens, também é passada esta mensagem quando Shannon mostra, da ponte, as pessoas pobres da região. Mas, ao contrário de Hannah, que se comove com o que é dito, as professoras não entendem esta situação. Uma chega a dizer que o irmão tem 23 lavanderias e que ele se orgulha por ter libertado as mulheres do Texas da “escravidão do tanque” (NI, 10min). Esta fala também reforça a crítica social de Huston, e o quanto elas estão alienadas em relação aos problemas do mundo.

Outra passagem da peça usada por Huston para compor a cena do ônibus é parte de um diálogo entre Shannon e Latta, outro guia da Blake Tours que vai resgatar o grupo no Hotel Costa Verde e que não aparece no filme. Shannon lhe diz que não costuma seguir o itinerário proposto para as viagens, pois gosta de dar às pessoas a oportunidade verem o que existe no mundo:

SHANNON: Eu sempre permiti que aqueles que desejavam ver, que *vissem!* – os subterrâneos de todos os lugares, e se eles tiveram corações para serem tocados, sentimentos para sentirem, eu dei a eles um chance sem preço de sentirem e serem tocados. (NI, p. 83)¹⁶⁶

No filme, foi o que Shannon fez ao parar na ponte, mas não funcionou com nenhuma professora. A única que demonstra ter entendido a intenção de Shannon é Charlotte: “Elas não são inacreditáveis? [...] Se elas querem o conforto do lar, por que não ficam em casa? Meu Deus, esta é uma experiência tão enriquecedora!” (NI, 10min). Porém, ela não está realmente comovida, apenas usa, com perspicácia, a experiência como desculpa para se aproximar de Shannon e seduzi-lo. Miss Fellowes percebe a proximidade dos dois, manda Charlotte sair dali e avisa Shannon que a menina é menor de idade. Ele, mais

¹⁶⁵ Na versão em inglês: “If you got hungry enough you’d eat it too. [...] There’s a lot of hungry people still in the world. Many have died of starvation, but a lot are still living and hungry”.

¹⁶⁶ Na versão em inglês: “SHANNON: I’ve always allowed the ones that were willing to see, to see! – the underworlds of all places, and if they had hearts to be touched, feelings to feel with, I gave them a priceless chance to feel and be touched”.

uma vez, apega-se a seu passado religioso, “Sabia que está falando com um sacerdote ordenado?” (NI, 11min), mas isso não tranquiliza Miss Fellowes, que o ameaça: “Pare de encorajá-la. Não sei o que aconteceu em Tierra Caliente, e nem quero saber. Porque, se souber, terei de tomar medidas. Não me faça tomar medidas” (NI, 12min).

A viagem continua até que o pneu do ônibus fura. “Lonas de freio gastas, correia da ventoinha partida, três pneus furados” (NI, 13min), Miss Fellowes enumera os percalços que já enfrentaram no caminho. Shannon manda Hank resolver o problema e vai tomar um banho de mar, uma ótima oportunidade para Charlotte atacá-lo novamente. Assim que Miss Fellowes se afasta para ajudar uma das professoras que está passando mal, a garota vai atrás de Shannon, que se assusta ao percebê-la nadando a seu lado. Mais uma vez, Charlotte distorce a situação a seu favor. Depois de confirmar que ele pertence ao clero, ela diz que isso é muito bom, pois ele pode ajudá-la. Quando Miss Fellowes se dá conta da ausência da garota no ônibus, Hank lhe avisa que ela está com Shannon. Miss Fellowes vai até a beira do mar e começa a gritar por Charlotte. Porém, ela está ocupada na tentativa de deixar Shannon com ciúmes, ao contar o motivo que a levou para o México:

Um rapaz da minha cidade achou que estava apaixonado por mim. Tornou minha vida impossível. [...] Papai providenciou esta viagem, mas, claro, não me deixaria vir sozinha para outro país. [...] A vida é tão estranha. Se não fosse por aquele garoto bobo eu não teria conhecido você. (NI, 15min)

Como Shannon não esboça nenhuma reação, ela pede que ele segure sua mão para que eles não se separassem. Esta proposta ambígua acaba convencendo Shannon, que segura sua mão e boia com ela para ainda mais longe da praia, onde Miss Fellowes continua gritando desesperadamente por Charlotte. Uma tomada apenas das pernas de Miss Fellowes, lutando com as fortes ondas que quebram na praia, simboliza bem a situação. Ela tenta, em

vão, dominar algo que está fora de seu controle. O mar, com sua força, representa Charlotte e seu desejo por Shannon, e também a incapacidade dele de resistir à tentação.

Os dois voltam para a praia depois que ele ouve os gritos de Miss Fellowes, que se diz responsável pela garota: “Sua mãe me encarregou de cuidar de você! Sou a responsável! Charlotte! Você só pôde fazer esta viagem por minha causa!” (NI, 16min). Chorando, Miss Fellowes diz que Charlotte a desafiou de propósito e lhe dá um tapa no rosto. A garota corre para o ônibus. “O que acha que estávamos fazendo, Miss Fellowes? Procriando?” (NI, 17min), pergunta Shannon, ironicamente. Ela diz que ele é um animal e também volta para o ônibus.

A próxima sequência do filme, já à noite, acontece no Hotel Paraíso. Esta cena também não aparece na peça e, mais uma vez, reforça a insistência de Charlotte em seduzir Shannon e a tentativa dele, desta vez frustrada, de escapar de suas investidas. Depois de apresentar a fachada do hotel, uma câmera *plongée*¹⁶⁷ mostra Shannon, numa sala do hotel, sentado a uma mesa, escrevendo, com diversas folhas de papel amassadas no chão. Esta posição da câmera realça sua angústia, pois “tende [...] a apequenar o indivíduo, a esmagá-lo moralmente [...] fazendo dele um objeto preso a um determinismo insuperável” (MARTIN, 2003, p. 41). Ele tenta escrever uma carta para o Bispo Williams, numa clara homenagem ao autor do texto dramático, a qual aparece em primeiro plano: “faz quase dois anos que a doença me obrigou a renunciar meu posto em Pleasant Valley. O tempo e o ar puro já me...” (NI, 17min).

Charlotte acorda, deixa Miss Fellowes dormindo na cama ao lado e sai à procura de Shannon. Quando ele finalmente termina a carta e volta para o quarto, mais uma vez se assusta com a presença da garota. Ele a manda

¹⁶⁷ Câmera *plongée* ou alta filma “de cima”, e “forçosamente estará voltada para baixo, como quem dá um mergulho” (PEREIRA, 1981, p. 48).

embora, mas ela, novamente, tenta seduzi-lo. Shannon reclama que está com febre, um sinal, presente também na peça, de seu desequilíbrio. Ela conta que vai fugir e esperá-lo na fronteira. “A fronteira que vou cruzar é a da sanidade” (NI, 21min), diz Shannon, mas ela não dá atenção e tenta convencê-lo de que seu pai vai ajudá-lo, dando-lhe uma igreja quando eles se casarem. Ele tenta escapar, lembrando-se do *Provérbio* – “Quem não governa o próprio espírito é como uma cidade devastada e sem muralhas” – mas ela segura seu crucifixo e diz: “Eu vou governar o seu espírito. Vou curar você” (NI, 22min), e o beija.

A cena corta para o quarto onde Miss Fellowes dorme. Quando ela acorda, como pensa que Charlotte está na cama ao lado, desculpa-se com a garota, numa fala doce que mais parece a reconciliação de um casal. Porém, logo percebe que a garota saiu e vai atrás dela no quarto de Shannon. Como a porta está trancada, Miss Fellowes faz um escândalo no corredor e acorda todos no hotel, dizendo que Shannon prendeu a menina no quarto dele. Finalmente, ele abre a porta, Charlotte sai do quarto e Miss Fellowes diz que ele está acabado. Esta cena, na qual Charlotte seduz Shannon e os dois são pegos por Miss Fellowes, é bastante diferente do que aparece na peça. Nela, Shannon, ao conversar com Charlotte sobre uma noite na Cidade do México, pergunta: “Como Miss Fellowes sabe o que aconteceu naquela noite? Você contou a ela?” (NI, p. 45). A garota nega, dizendo que Miss Fellowes deve ter imaginado. Assim, percebe-se que a ambiguidade da peça, na qual não se sabe exatamente quem foi seduzido, perde-se no filme, já que Huston apresenta Charlotte de forma bem diferente: com aparente inocência, mas controlando a situação e sabendo exatamente o que quer.

Na manhã seguinte, Shannon compra enfeites para as professoras: pombinhas brancas, símbolos de paz e inocência. Porém, elas não aceitam e o guia fica sabendo que Miss Fellowes mandou um telegrama para o irmão dela,

que é juiz, para que investigue toda a vida do guia turístico. Shannon, com medo de perder o emprego, resolve assumir a direção do ônibus e desviar a rota da excursão, para que a resposta do juiz, que deveria chegar ao Hotel Ambos Mundos, não seja recebida. Miss Fellowes, ao perceber que o hotel onde ficariam ficou para trás, tenta parar Shannon, mas ele continua dirigindo, rápida e imprudentemente, pelas estradas esburacadas que levam ao Hotel Costa Verde. As pombinhas brancas, que não foram aceitas pelo grupo, acabam sendo jogadas por Shannon na sarjeta, e a câmera fica nelas enquanto o ônibus sai em direção ao Costa Verde, reforçando a simbologia da perda da inocência e da mudança de atitude de Shannon, que, acoado, tenta se proteger, salvar o emprego e, com ele, a esperança de sair da crise, que se agrava cada vez mais. A partir desta cena, que se passa de manhã, até a cena da morte de Nonno, no final da noite, Shannon sempre aparece desarrumado, com as roupas desalinhadas e suado. Esta imagem reforça o momento de crise o qual ele está atravessando, além de destacar o calor escaldante do lugar, que também contribui para que seus instintos estejam aflorados e seu raciocínio, confuso.

As primeiras cenas do filme não aparecem no texto dramático fonte da adaptação. Partindo do pressuposto de Patrice Pavis (2005b, p. 10), de que “adaptar é recriar inteiramente o texto considerado como simples matéria”, Huston, a partir de Williams, construiu esta sequência para focar alguns elementos da história e, dessa forma, apresentar a sua leitura e recriação do texto-fonte. Estas cenas, externas ao Hotel Costa Verde, também colaboram para que o filme tenha a já citada “linguagem puramente cinematográfica” que sugerem Robert Palmer e Williams Bray (2009, p. 271), já que a peça se passa totalmente no hotel e o filme se vale de diversas imagens fora deste contexto.

4.2 O IGUANA

O título *A noite do iguana* se refere a um símbolo que Williams inseriu na obra. Diferentes símbolos estão sempre presentes nos textos dramáticos, contribuindo para constituir o estilo do dramaturgo, conhecido como teatro poético. As quatro peças que ganharam o New York Critics' Award apresentam simbolismo já em seus títulos. *The glass menagerie*, título original de *À margem da vida*, traz, não apenas uma referência à coleção de bibelôs de vidro da personagem Laura, mas também ao fato de ela ser tão delicada quanto eles. Além disso, o objeto favorito de Laura, um unicórnio, representa um animal de um mundo de fantasia, que é diferente dos animais reais. O mesmo acontece com Laura, que é tão desajustada à realidade quanto o unicórnio.

LAURA: Bem, como eu disse, eu tenho minha coleção de vidro [...] A maioria são animais feitos de vidro [...] Mamãe os chama de zoológico de vidro!

[...]

JIM: Isto realmente brilha!

LAURA: Eu não deveria ser parcial, mas este é meu favorito.

[...]

JIM: Unicórnios, eles não estão extintos no mundo moderno?

LAURA: Eu sei!

[...]

JIM: [...] você é – bem – muito diferente! Surpreendentemente diferente de todos que conheço! (WILLIAMS, 1979, p. 300-303)¹⁶⁸

¹⁶⁸ Na versão em inglês: "LAURA: Well, I do – as I said – have my – glass collection [...] Most of them are little animals made out of glass [...] Mother calls them a glass menagerie!

[...]

JIM: It sure does shine!

LAURA: I shouldn't be partial, but he's my favorite one.

[...]

JIM: Unicorns, aren't they extinct in the modern world?

LAURA: I know!

[...]

JIM: [...] you're – well – very different! Surprisingly different from anyone else I know!"

Já em *Um bonde chamado desejo* a simbologia está no nome do bonde – Desejo – que, no início da peça, leva Blanche à casa de sua irmã Stella. Este símbolo indica que Blanche não apenas é levada por um bonde com o nome Desejo, mas também alude a seu desejo, que a conduz durante a peça, como uma força incontrolável. Ela só consegue ir aonde o desejo a leva. Além disso, o nome do outro bonde, Cemitério, simboliza a oposição vida (desejo) e morte (cemitério), um dos temas da peça.

O título *Gata em teto de zinco quente* simboliza a condição em que se encontra Maggie, a gata. O telhado quente representa sua relação com seu marido Brick: ela não quer desistir do casamento, mas não sabe até quando irá suportar aquela situação de indiferença. Ela se questiona sobre qual seria a vitória para uma gata num quente telhado de zinco e chega à conclusão que é “apenas permanecer ali, enquanto suportar” (WILLIAMS, 1985, p. 25)¹⁶⁹, ou seja, aprender a viver contando com a *endurance*.

Na peça *A noite do iguana*, um iguana é pego por alguns garotos e amarrado sob a varanda do hotel, para engordar e depois ser comido. Porém isso não ocorre, pois, no final da peça, Hannah pede que Shannon corte a corda que prende o animal. A noite pela qual o iguana passa, preso e angustiado, simboliza a já mencionada “noite da alma” (PALMER & BRAY, 2009, p. 269)¹⁷⁰ atravessada pelos personagens no Hotel Costa Verde, e a liberdade do animal, ao final da história, representa também a libertação deles. Esta simbologia foi mantida na versão fílmica da peça.

Em suas *Memórias*, Williams conta que, em sua primeira viagem ao México, “alguns rapazes mexicanos pegaram um iguana e amarraram-no na varanda, para ser engordado a fim de ser comido – mas ninguém o libertou”

¹⁶⁹ Na versão em inglês: “What is the victory of a cat on a hot tin roof? – I wish I knew... Just staying on it, I guess, as long as she can...”

¹⁷⁰ Na versão em inglês: “night of the soul”.

(WILLIAMS, 1976, p. 86). É evidente que esta imagem foi marcante para o dramaturgo que, anos depois, escreveu um conto e uma peça que, embora apresentem histórias diferentes, trazem o iguana preso e, em ambos os casos, libertado no final da narrativa.

Em entrevista a Lewis Funke e John E. Booth, em 1962, ao ser questionado sobre o significado do iguana, Williams desconversa. Ele afirma que, se começar a falar disso, “dirão que estou falando em símbolos de novo e as pessoas não gostam da qualidade simbólica de meu trabalho”, pois acreditam que ele “depende exageradamente de símbolos” (DEVLIN, 1986, p. 100)¹⁷¹.

Thomas P. Adler, no artigo “Before the Fall – and after: *Summer and Smoke* and *The Night of the Iguana*”, publicado em *The Cambridge Companion to Tennessee Williams*, acredita que, dentre as principais peças de Williams, *A noite do iguana* é a que foi construída de forma mais realista, mas que seu significado ainda depende muito do simbolismo:

Num artigo de pré-produção, Williams descreveu o trabalho como “mais um poema dramático do que uma peça” [...] e justificou de forma geral a poesia visual, que é uma de suas marcas distintas como dramaturgo, dizendo: “Alguns críticos lamentam meus símbolos, mas deixe-me perguntar, o que eu seria sem eles?... Deixe-me ir além e dizer que, a menos que os eventos de uma vida sejam traduzidos em sentidos significativos, a vida não traz mais revelação do que a morte e, possivelmente, menos ainda.” (ROUDANÉ, 1998, p. 121)¹⁷²

¹⁷¹ Entrevista publicada pela primeira vez na revista *Theatre Arts*, em janeiro de 1962, e republicada em 1986, na coletânea *Conversations with Tennessee Williams*. Na versão em inglês: “people will say I’m talking in symbols again and people don’t like the symbolic quality of my work [...] They think I overdepend on symbols”.

¹⁷² Na versão em inglês: “In a preproduction article, Williams described the work as ‘more of a dramatic poem than a play’ [...] and justified more generally the visual poetry that is one of his distinctive hallmarks as a dramatist by commenting: ‘Some critics resent my symbols, but let me ask, what would I be without them?... Let me go further and say that unless the events of a life are translated into significant meanings, then life holds no more revelation than death, and possibly even less’”.

Apesar de ter sido escolhido como um dos símbolos de *A noite do iguana* a partir de uma experiência pessoal de Williams, é interessante saber que o iguana, quando ameaçado, foge para a água. Segundo o artigo de Walter R. Moberly, intitulado “The metabolic responses of the common iguana, *Iguana iguana*, to activity under restraint” (1968), é possível que o animal “nade distâncias consideráveis” para escapar do predador¹⁷³. Esta reação natural do iguana é semelhante à de Shannon, que, quando perde o emprego, sua última esperança, foge para o mar, dizendo que nadará até a China, na tentativa de fugir de sua realidade.

No conto, primeira obra que levou o título “A noite do iguana”, quando Edith, à noite, no Hotel Costa Verde, percebe que há um iguana “preso à base do pilar mais próximo da porta de seu quarto” (WILLIAMS, 2006, p. 296), toma este fato como desculpa para, mais uma vez, tentar se aproximar dos dois escritores que também estão hospedados no hotel. Horrorizada com a situação, Edith conta-lhes sobre o animal, mas os dois parecem não se importar: “não acho que o iguana seja capaz de sentir a metade da infelicidade que você parece estar sentindo por ele” (WILLIAMS, 2006, p. 297). Ela discorda e diz que os humanos acham que são os únicos que podem sofrer, mas isso é vaidade:

Tenho certeza [...] de que o iguana sente perfeitamente o que está acontecendo com ele, e você teria a mesma opinião se ouvisse o barulho que faz amarrado aquela terra seca terrível, tentando chegar até os arbustos com a corda enrolada no pescoço, quase sem poder respirar. (WILLIAMS, 2006, p. 297)

Edith afirma que o iguana é uma criatura de Deus e que a brutalidade a incomoda, mas os dois não se sensibilizam. A descrição do animal e de sua situação é marcante no conto – “arranhando sem cessar com as unhas a terra

¹⁷³ Na versão em inglês: “iguanas [...] sometimes will swim a considerable distance”.

seca no raio de alcance da corda, numa vã tentativa de fuga” (WILLIAMS, 2006, p. 295). Ele simboliza a situação de Edith, que também está presa e não consegue se libertar sozinha.

Mais tarde, depois de trocar de quarto para fugir do barulho do iguana e ficar mais próxima dos escritores, Edith ouve comentários irônicos deles a seu respeito e resolve ir pedir explicações. Ao vê-la, Mike, que é o mais jovem, vai para a praia e ela consegue um momento de maior intimidade com o mais velho, que tenta estuprá-la. Só depois de conseguir fugir do “agressor”, Edith lembra novamente do iguana, mas ele não estava mais lá. Ela se questiona como ele teria conseguido escapar, se tinha sido obra de Deus ou de Mike. Então, conclui que o que realmente importa é saber que ele estava livre e, da mesma forma “misteriosa”, ela também tinha se libertado da “corda sufocante de sua solidão”.

Como já mencionado, este paralelo feito por Williams entre a situação do iguana e de Edith, que se libertam de suas amarras, é o ponto central do conto e foi retomado na peça com igual relevância. O contato íntimo que Edith teve pela primeira vez naquela noite a libertou. Já na peça, o que liberta Shannon também é o contato com outra pessoa, mas não sexual como no conto, e sim uma conversa com Hannah, que o ajuda a superar sua crise.

HANNAH: [...] Posso fazer alguma coisa por você?

SHANNON: [...] Não pare de falar. Eu tenho que lutar contra este pânico.

[...]

SHANNON: [*desvencilhando-se das cordas frouxas*]: Fora! Livre!

HANNAH: Sim, eu nunca duvidei que você conseguisse se soltar, Mr. Shannon.

SHANNON: De qualquer forma, obrigado pela ajuda. (NI, p. 87 e 95)¹⁷⁴

¹⁷⁴ Na versão em inglês: HANNAH: [...] Can I do anything for you?
SHANNON: [...] Don't stop talking. I have to fight this panic.

Este diálogo entre os dois é o clímax da história, pois faz com que Shannon tome consciência de sua situação e se liberte, conseguindo, mesmo que temporariamente, manter-se afastado de seus fantasmas. Enquanto ele está literalmente amarrado à rede, ela diagnostica seu problema – “a necessidade de acreditar em algo ou em alguém” – e diz que descobriu em que acreditar: “barreiras derrubadas entre pessoas para que elas possam alcançar uma à outra, mesmo se for apenas por uma noite” (NI, p. 96)¹⁷⁵. Os dois conseguem ter este tipo de relação e, então, Shannon consegue se soltar sozinho da corda que o prende à rede e, por conseguinte, liberta-se também de sua crise. Logo depois, Hannah pede que Shannon corte a corda que prende o iguana:

HANNAH: [...] Mr. Shannon, você pode cortar a corda, libertá-lo? Porque senão, eu farei.

[...]

SHANNON: [...] Vamos brincar de Deus esta noite [...] Tudo bem? Agora Shannon vai descer lá com seu facão e soltar o maldito lagarto para que ele volte para seus arbustos porque Deus não fará isso e nós iremos brincar de Deus aqui. (NI, p. 113-114)¹⁷⁶

Já no filme de Huston, apesar de a cena do diálogo entre Shannon e Hannah ser bastante semelhante à peça, quem o desamarra das cordas é Hannah. Essa alteração, como mencionado anteriormente, é um dos indícios de que o cineasta a tornou ainda mais forte no filme do que na peça, já que

[...]

SHANNON [*undoing the loosened ropes*]: Out! Free!

HANNAH: Yes, I never doubted that you could get loose, Mr. Shannon.

SHANNON: Thanks for your help, anyhow.

¹⁷⁵ Na versão em inglês: “the need to believe in something or someone [...] Broken gates between people so they can reach each other, even if it’s just for one night only”.

¹⁷⁶ Na versão em inglês: “HANNAH: [...] Mr. Shannon, will you please cut it loose, set it free? Because if you don’t I will. [...]

SHANNON: [...] We’ll play God tonight [...] All right? Now Shannon is going to go down there with his machete and cut the damn lizard loose so it can run back to its bushes because God won’t do it and we are going to play God here”.

Shannon precisa da força dela, não só subjetiva mas objetivamente, para se libertar.

Outra diferença marcante entre o filme e a peça é que, nesta, o iguana não aparece em cena, está sempre fora do palco. As cenas em que ele é capturado, quando está preso e o momento em que é solto por Shannon são apenas narradas pelos personagens. Assim, a marcante descrição do iguana no conto, debatendo-se para se livrar das cordas, perde-se na peça. Já no filme, existe um reforço visual, que, de certa forma, retoma a força da descrição do animal no conto.

Há vários iguanas no decorrer da narrativa fílmica, que aparecem mesmo em partes da história que não existem na peça, como, por exemplo, os créditos de abertura. Logo no início do filme, na viagem do grupo de turismo até o hotel de Maxine, muitos iguanas aparecem na estrada, sendo oferecidos por garotos. Eles são descritos por Shannon como “lagartos gigantes desta região do México. Dizem que têm gosto de frango” (NI, 9min). Essas cenas reforçam a imagem do iguana preso, subjugado por forças exteriores. Já no hotel, o espectador vê a perseguição e a captura do iguana pelos jovens que trabalham para Maxine – que repetem a cena ao irem atrás de Shannon para contê-lo, reiterando as semelhanças entre a situação dele e a do lagarto.

O animal também é mostrado quando Charlotte sai de seu quarto e vai atrás de Shannon no quarto dele. Ela olha para o iguana preso com desagrado. Como a situação do lagarto simboliza diretamente a de Shannon, o olhar da garota para ele corrobora para se perceber que ela não compreende a real condição de nenhum deles. Já Hannah, no final do filme, quando olha o iguana com piedade e vontade de ajudar, também reforça sua posição em relação a Shannon.

É interessante observar que Shannon se libertou exatamente com uma experiência oposta à da protagonista do conto e de sua vida pessoal até aquele momento. Enquanto Edith era uma solteirona, aparentemente casta e puritana, que se liberta ao quase consumir um ato sexual com um dos escritores, Shannon, que seduziu diversas moças e atrai a atenção sexual de Maxine, liberta-se quando se relaciona com Hannah, com quem não consegue estabelecer nenhum contato físico. Na peça ele ainda tenta se aproximar dela – “Guarde para a viúva, isso não é para mim” (NI, p. 108)¹⁷⁷ –, mas no filme a distância é sempre mantida, já que a força e a altivez de Hannah, destacada ainda mais por Huston, não permitiriam tal abordagem.

Nancy Tischler considera que a situação de Shannon e do iguana são paralelas e explica que, dessa forma, Williams deixa a história sem uma conclusão definitiva, já que a liberdade dos dois é temporária:

Se nós considerarmos a história de Shannon como um paralelo à imagem central do iguana, percebemos que o drama psicológico dele replica o trauma físico do réptil: a perseguição, a captura, o tormento e a libertação. Em ambos os casos, a liberdade é apenas uma suspensão temporária. (TISCHLER, 2000, p. 125)¹⁷⁸

No conto, o iguana representa a neurastênica Edith. Na peça, Shannon, apesar de ser o exemplo mais facilmente percebido, não é o único personagem a ser simbolizado pelo iguana. É notável a semelhança entre os nomes Shannon, Hannah e Nonno – os dois últimos se constituem com as mesmas letras do primeiro – e todos eles, de alguma forma, estão presos e lutam para se libertar, mas uma força maior os deixa impotentes. Nonno, de 97 anos, tem a saúde abalada e está na última viagem de sua vida. Hannah, que

¹⁷⁷ Na versão em inglês: “Save it for the widow. It isn’t for me”.

¹⁷⁸ Na versão em inglês: “If we consider Shannon’s plot as a parallel to the central image of the iguana, we realize that his psychological drama replicates the reptile’s physical trauma: the chase, the capture, the torment, and the release. In both cases, the escape is only a temporary reprieve”.

junto com Shannon é descrita como “dois atores em uma peça, preparando-se seriamente para uma apresentação que deve ser a última” (NI, p. 48)¹⁷⁹, está ciente da condição de seu avô e, portanto, sabe que logo terá que continuar a viver sem ele, que sempre foi seu companheiro. Além disso, ela também se esforça para se manter afastada de seu “demônio azul”.

Assim, percebe-se que o conto “A noite do iguana”, apesar de apresentar uma narrativa diferente da peça homônima, já traz, além do mesmo título, a imagem do iguana e sua simbologia. Desta forma, ao ler a peça, todo o conto se faz presente no horizonte de expectativa do leitor que o conhece. Como afirma Jenny:

Basta uma alusão para introduzir no texto centralizador um sentido, uma representação, uma história, um conjunto ideológico, sem ser preciso falá-los. O texto de origem lá está, virtualmente presente, portador de todo o seu sentido, sem que seja necessário enunciá-lo (JENNY, 1979, p. 22).

O mesmo acontece com relação ao filme. Quando o espectador conhece o texto dramático de Williams, automaticamente traz informações que utilizará ao assistir a adaptação da peça para o cinema. E o iguana, símbolo mais forte do texto, foi mantido no filme e de forma ainda mais presente. Shannon, após ser ajudado por Hannah a recuperar o equilíbrio, ao libertar o animal, mostra que não uma força divina, mas sim “um ato de compaixão é capaz de libertar o iguana e, da mesma forma, indivíduos desesperados” (BIGSBY, 1985, p. 107)¹⁸⁰.

Há um conto intitulado “A noite do iguana”, um texto dramático e um filme homônimos. Porém, a história não se limita a essas três obras. O iguana

¹⁷⁹ Na versão em inglês: “two actors in a play [...] preparing gravely for a performance which may be the last one”.

¹⁸⁰ Na versão em inglês: “An act of compassion is capable of freeing the iguana and despairing individuals alike”.

e sua noite também foram utilizados pela compositora Joni Mitchell que, em 2007, lançou a canção “Night of the iguana”, no álbum *Shine*. Ela conta que compôs uma melodia que lhe soou mexicana, o que lhe trouxe imediatamente à memória o filme de Huston, que acabou se tornando base para a letra da música¹⁸¹:

The tour bus came yesterday	O ônibus de turismo chegou ontem
The driver's a mess today	O motorista está uma bagunça hoje
It's a dump of a destiny	É um lixo de destino
But it's got a view...	Mas vale uma olhada...
Now the kid in the see-through blouse	Agora a garota com uma blusa transparente
Is moving in hard on his holy vows...	Está mudando seus votos sagrados
Since the preacher's not dead	Já que o pastor não está morto
Dead drunk will have to do!	Terá que ficar muito bêbado!
Night of the iguana	Noite do iguana
The jasmine is so mercilessly sweet	O jasmim é tão impiedosamente doce
Night of the iguana	Noite do iguana
Can you hear the castanets?	Você pode ouvir as castanholas?
The widow is dancing	A viúva está dançando
Down on the beach	Lá embaixo, na praia.
The starlight is steaming	A luz das estrelas está fervendo
He'd like to be dreaming	Ele gostaria de estar sonhando
His senses are screaming	Seus sentidos estão gritando
Not to be denied...	Para não serem negados...
But if the spell of the night should win	Mas o encanto da noite deve vencer
He could lose his bus	Ele pode perder seu ônibus
For the same sweet sin	Pelo mesmo doce pecado
That took his church from him	Que levou sua igreja
Then how will he survive?	Então, como ele sobreviverá?
Night of the iguana	Noite do iguana
The jasmine is so mercilessly sweet	O jasmim é tão impiedosamente doce

¹⁸¹ As informações sobre a composição e a letra da música foram retiradas do *site* oficial da cantora <www.jonimitchell.com> Acesso em 18 fev. 2010. À direita está uma livre tradução da letra da música.

Night of the iguana	Noite do iguana
Can you hear the castanets?	Você pode ouvir as castanholas?
It's the widow and her lover boys	É a viúva e seus jovens amantes
Down on the beach	Lá embaixo, na praia.
The night is so fragrant	A noite está tão perfumada
These women so fragrant	Essas mulheres tão entusiasmadas
They could make him a vagrant	Elas podiam fazer dele um vagabundo
With the flick of a shawl	Com o chicotear de um xale
The devil's in sweet sixteen	O diabo tem doces dezessete
The widow's good looking but she gets mean	A viúva é bonita mas maldosa
He's burning like Augustine	Ele queima como Augustine
With no help from God at all.	Sem nenhuma ajuda de Deus.
Night of the iguana	Noite do iguana

Nota-se que a canção de Mitchell retoma diversos aspectos do filme de Huston, adaptando-os livremente. Não há nomes, mas os personagens são facilmente reconhecidos. Shannon é o motorista do ônibus de turismo e pastor, que tenta resistir à sedução de uma garota de apenas 17 anos, Charlotte, e de Maxine, uma viúva, bonita mas maldosa, que dança na praia. Bebendo, ele tenta escapar. Teme perder o ônibus pelo mesmo motivo que o fez ter que deixar a igreja, e sabe que não receberá ajuda de Deus.

Percebe-se que Mitchell descartou Hannah e Nonno e, com eles, o lado esperançoso da história. Shannon é apresentado como alguém que se encontra sem saída e não há ninguém que possa ajudá-lo. A “noite do iguana”, neste caso, não é a citada “noite da alma”, na qual, valendo-se de *endurance* e de ajuda do próximo, é possível libertar-se de seus fantasmas. É, sim, uma noite de tormento, na qual não existe fuga possível. Nesse sentido, a canção retoma peças anteriores de Williams, na qual não há como o protagonista fugir de seu destino cruel. Um bom exemplo é a Blanche de *Um bonde chamado desejo*, que não consegue resistir e é conduzida pelo desejo. Ela teve diversos casos com jovens militares, foi expulsa da escola onde era professora por

seduzir menores de idade e acabou caindo na loucura, depois de ser estuprada pelo cunhado.

A música de Mitchell, com uma melodia que faz lembrar o México e com uma letra que retoma a história do filme de Huston, acrescenta mais um elo na corrente de intertextualidade de *A noite do iguana*. A história – que surgiu como conto, foi reformulada para uma peça de teatro, transposta para o cinema e reorganizada em uma canção – foi recriada em diversas mídias, a partir das escolhas feitas pelos seus autores. Esta “repetição com variação” constitui uma adaptação, um processo que é “uma derivação que não é derivativa – uma obra que é segunda sem ser secundária. É seu próprio palimpsesto” (HUTCHEON, 2006, p.8-9)¹⁸², ou seja, tem valor artístico independente do “original”, e sua leitura, ciente dos diálogos intertextuais e intermediários, colabora para enriquecer as obras.

¹⁸² Na versão em inglês: “repetition with variation” “a derivation that is not derivative – a work that is second without being secondary. It is its own palimpsestic thing”.

CONCLUSÃO

Para comentar a adaptação para o cinema do texto dramático *A noite do iguana*, é possível utilizar, como fez Gérard Genette ao falar de transtextualidade, a metáfora do palimpsesto, ou seja, de um pergaminho que tinha a escrita raspada para dar lugar a um novo texto. Porém, a primeira inscrição não era completamente apagada, seus resquícios se mantinham na escrita subsequente. Assim, o palimpsesto trazia marcas de todas as escritas anteriores, como o filme *A noite do iguana*, que remete não apenas à peça, seu principal texto-fonte, mas também às obras que dialogam com ela.

A peça, um divisor de águas na carreira de Tennessee Williams, mantém temáticas constantemente abordadas pelo dramaturgo em seus trabalhos anteriores, mas traz uma visão modificada delas. Da mesma forma, o filme de John Huston também recupera temas recorrentes em outras obras do cineasta, mas com um enfoque diferente, construído a partir do texto dramático.

Tanto a peça quanto o filme mostram o conflito existencial atravessado por Shannon e a relação dele com as mulheres que também se encontram no Hotel Costa Verde: Maxine, Hannah, Charlotte e Miss Fellowes. O mais instigante é a ambiguidade presente em todos os personagens, que foi mantida no filme, mas com alterações. Até o final da história é calcado na ambiguidade: Shannon conseguiu recuperar o equilíbrio, porém, assim como o iguana, que foi libertado mas pode ser recapturado a qualquer momento, ele também pode cair novamente em crise.

A história pode não ter um desfecho que seja realmente feliz, mas certamente é muito mais esperançosa do que as peças anteriores de Williams. Nela, a temática central, que, como em outras obras, é a questão da *endurance*, foi reformulada. Neste caso, ao contrário dos anteriores, os

personagens conseguem, mesmo que temporariamente, dominar seus fantasmas e permanecerem conectados à realidade.

É evidente que, quando um espectador conhece o texto literário que foi adaptado para o cinema, ele, automaticamente, tenta fazer comparações entre as obras e, na maioria das vezes, não leva em consideração as relações complexas que se estabelecem entre elas. O desconhecimento do intrincado processo de adaptação leva a análises que, muitas vezes, apontam o filme como uma versão equivocada (e medíocre) do texto-fonte.

Pensar a adaptação de um texto literário para o cinema é uma tarefa que traz à tona de imediato uma série de questões: desde a indagação sobre as semelhanças entre as duas obras, até discussões a respeito do valor artístico de uma produção cinematográfica. Marcadas no início por uma perspectiva calcada no grau de fidelidade do filme em relação ao texto-fonte, as análises de adaptações da literatura para o cinema, em suas primeiras manifestações, atuaram como um elemento ratificador da posição hierarquicamente superior da arte literária em comparação com o cinema, que, oara muitos, ainda não tinha adquirido o estatuto de arte. Mais tarde, contudo, graças principalmente à incorporação da noção de intertextualidade, o estudo das adaptações oscilou significativamente o seu eixo, passando a considerar as duas formas de expressão da (em princípio) mesma história como criações de mesmo valor artístico, cada uma com suas especificidades. Elas estabelecem relações em via de mão dupla – neste caso como o texto de Williams conduz a adaptação de Huston e como o conhecimento do filme interfere na leitura da peça. Além disso, não pode ser esquecido que faz parte da natureza de uma obra literária suscitar diversas leituras. Portanto, antes de analisar a adaptação da peça para o filme, é importante examinar o texto-fonte para se compreender melhor as escolhas do cineasta.

Como aconteceu com a maioria dos grandes trabalhos de Williams, *A noite do iguana* partiu de tentativas anteriores do dramaturgo: o principal texto-fonte da peça é o conto homônimo, publicado em 1948, mas também há diálogos com outras obras, em especial com o poema “How still the lemon branch”, de 1940, e com a peça *Um bonde chamado desejo*, de 1947.

O conto, além de se passar no México e ter o iguana como principal símbolo, apresenta outras semelhanças com a peça, como a ambiguidade no comportamento da protagonista, a necessidade dela de se relacionar com outras pessoas e a situação de crise a qual ela atravessa. Além disso, seu foco central – o paralelismo entre a situação da protagonista e do iguana, presos e depois libertados com a ajuda de forças exteriores – foi mantido na peça. Se o diálogo autotextual for reconhecido, certamente a leitura de ambos, peça e conto, será mais complexa.

O poema, que se tornou a última composição de Nonno, ganhou diversas outras interpretações ao ser colocado no contexto da peça. Ele, que tem a questão da *endurance* como principal temática, alude diretamente à situação vivida pelos personagens que lutam para sobreviver apesar da crise. E a peça *Um bonde chamado desejo* traz, entre outros elementos, a personagem Blanche, que é, segundo o próprio dramaturgo, a equivalente feminina de Shannon. Porém, ela, diferente de Shannon, não encontra o apoio de ninguém e, por isso, não consegue escapar de seu destino trágico: a loucura.

Já o filme de Huston não apresenta apenas o texto dramático de Williams – seu principal texto-fonte – em outra mídia. Também aparecem outros elementos, para dar à adaptação o enfoque pretendido pelo cineasta, que, claramente, apresenta um posicionamento crítico em relação à sociedade muito mais ferrenho do que o dramaturgo. Huston muda a história dos anos 40

para a década de 1960, redimensiona personagens, altera a ordem de diálogos e cenas, modifica o tom do final da história, reforça a crítica às instituições religiosas, ao choque cultural e à alienação social, entre outros elementos de destaque em sua adaptação do texto dramático no cinema. Portanto, enquanto a peça traz características tanto do conto “A noite do iguana” quanto de outros textos do dramaturgo, o mesmo acontece com a produção fílmica, que apresenta a narrativa da peça de Williams permeada por outras referências.

Dessa forma, percebe-se que, ao se adaptar um texto literário para o cinema, o cineasta não está apenas transpondo a narrativa, ele a está recriando: ela serve de base para outra produção artística. O resultado é uma obra que se utiliza tanto de informações presentes no decorrer da narrativa do texto-fonte, quanto do repertório do idealizador, que, durante sua leitura, preencheu vazios textuais da peça e criou novas lacunas no texto fílmico, a serem preenchidas pelos espectadores. Como o filme também será lido/assistido, leituras diferentes existirão: ao se ler a peça e ao se assistir ao filme, apesar de se tratar basicamente da mesma história, obras diferentes vão sendo construídas no decorrer do processo, pois o horizonte textual delas é diferente. Além disso, não se pode esquecer que a adaptação de uma obra literária para o cinema requer a transposição do texto para outro meio.

Por isso, para se estudar uma adaptação, em vez de se preocupar com a questão da fidelidade, é mais produtivo observar qual foi a abordagem dada ao texto-fonte, qual o conceito proposto pelo cineasta para a sua nova obra, que tipo de adaptação o filme se propõe a ser, como as temáticas foram enfocadas, etc. Assim, ao se analisar adaptações de textos literários para o cinema, assim como ocorre com estudos de intertextualidade entre obras literárias, o emprego de uma abordagem que privilegie os diálogos intertextuais

enriquece a leitura de ambas as obras. O que importa são as possíveis interações entre os elementos de cada sistema de signos e suas significações.

REFERÊNCIAS

- A NOITE DO IGUANA. Direção de John Huston. Turner Entertainment Co. & Warner Bros. Entertainment Inc., 1964/2006, 117 min. son. (leg.), p&b, 1 DVD.
- ANDREW, Dudley. "Adaptation". In: MAST, Gerald (org.). *Film Theory and Criticism*. Oxford: Oxford University Press, 1992.
- AUMONT, Jacques. *A estética do filme*. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1995.
- BETTON, Gérard. *Estética do cinema*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- BIGSBY, C.W.E. *A Critical Introduction to Twentieth-Century American Drama*. Vol. 2 (Williams/Miller/Albee). Cambridge: University Press, 1985.
- _____. *Modern American Drama, 1945-1990*. Cambridge: University Press, 1994.
- BLOOM, Ken. *Broadway: An Encyclopedia*. New York: Taylor & Francis, 2004.
- BOGDANOVICH, Peter. *Afinal, quem faz os filmes*. Trad. Henrique W. Leão. São Paulo: Cia das Letras, 2000.
- BOURDIEU, Pierre; CHARTIER, Roger. "A leitura, uma prática cultural". In: CHARTIER, Roger e outros. *Práticas de leitura*. Trad. C. Nascimento. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.
- BRASIL, Assis. *Cinema e literatura (choque de linguagens)*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967.
- BRILL, Lesley. *John Huston's Filmmaking*. Cambridge: University Press, 1997.
- BRYANT JR, Joseph Allen. *Twentieth-century Southern Literature*. Kentucky: University Press, 1997.
- CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Cia das Letras, 1993.
- CHATMAN, Seymour. "What Novels Can Do that Films Can't (and Vice Versa)". In: MAST, Gerald (org.). *Film Theory and Criticism*. Oxford: Oxford University Press, 1992.
- CLÜVER, Claus. "*Inter textus / inter artes / inter media*". In: ALETRIA: revista de estudos de literatura. v. 14. Trad. Elcio L. Cornelsen. Belo Horizonte: POSLIT, Faculdade de Letras da UFMG, 2007.
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria*. Trad. Cleonice P. Mourão e Consuelo F. Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.
- COOPER, Stephen. *Perspectives on John Huston*. Boston: G.K. Hall & Co., 1994.

CRANDELL, George W. "The Night of the Iguana". In: *Tennessee Williams: a Guide to Research and Performance*. Westport, CT: Greenwood, 1998.

DEBRIX, Jean R; STEPHENSON, Ralph. *O cinema como arte*. Trad. Tati de Moraes: Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1969.

DEBUSSCHER, Gilbert. *New Essays on American Drama*. Atlanta: Rodopi, 1989.

DEVLIN, Albert J. (org). *Conversations with Tennessee Williams*. Jackson, MS: University Press of Mississippi, 1986.

_____. *The Selected Letters of Tennessee Williams: Volume II, 1945-1957*. New York: New Directions Publishing, 2005.

DICKINSON, Emily. *Uma centelha de poemas*. Trad. Aíla de Oliveira Gomes. São Paulo: T.A. Queiroz/USP, 1985.

DRAGON, Zoltán. "Adaptation as Intermedial Dialogue, or Tennessee Williams Goes to Hollywood". Disponível em: <[http://www.phil.muni.cz/plonedata/wkaa/Offprints%20THEPES%204/TPES%204%20\(187-192\)%20Dragon.pdf](http://www.phil.muni.cz/plonedata/wkaa/Offprints%20THEPES%204/TPES%204%20(187-192)%20Dragon.pdf)>. Acesso em: 20 out. 2008.

ECO, Umberto. "A diferença entre livro e filme". In: *Entre livros*. Ano 1, n. 7, 2005.

_____. *Obra aberta*. Trad. Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 1990

_____. *Sobre a literatura*. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2003.

ERSKINE, Thomas L. et all. *Video Versions: Film Adaptations of Plays on Video*. Westport, CT: Greenwood, 2000.

FALK, Signi L. *Tennessee Williams*. Trad. Maria Tereza P. Moraes. Rio de Janeiro: Lidador, 1966. (Col. Clássicos do nosso tempo)

FARACO, Carlos A. *Uma introdução a Bakhtin*. Curitiba: UFPR, 1996.

GASSNER, John; QUINN, Edward. *The Reader's Encyclopedia of World Drama*. Mineola, NY: Couvier Dover Publications, 2002.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Trad. Luciene Guimarães e Maria Antônia Coutinho. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

HIRSCH, Foster. *A Portrait of the Artist: the Plays of Tennessee Williams*. Port Washington: Kennikat Press, 1979.

HUSTON, John. *Um livro aberto*. Trad. Milton Persson. São Paulo: L&PM, 1987.

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

_____. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. Trad. J. Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1996 (v. 1) e 1999 (v. 2)

JENNY, Laurent. "A estratégia da forma". In: *Poétique* revista de teoria e análise literárias – Intertextualidades. Trad. Clara Crabbé Rocha. Coimbra: Livraria Almedina, 1979.

KERR, Deborah. "The Days and Nights of the Iguana". In: *Esquire Magazine*. Maio, 1964. Disponível em: <www.deborahkerr.es> Acesso em: 17 jun. 2010.

MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens: uma história de amor e ódio*. Trad. Pedro M. Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MANN, William J. *Kate: the woman who was Hepburn*. New York: Henry Holt and Company, 2006.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 2003.

MCFARLANE, Brian. *Novel to Film: an Introduction to the Theory of Adaptation*. New York: Oxford, 1996.

MITCHELL, Joni. *Site oficial*: <<http://www.jonimitchell.com>>. Acesso em: 18 fev. 2010.

MOBERLY, Walter R. "The Metabolic Responses of the Common Iguana, *Iguana iguana*, to activity under restraint". In: *Comp. Biochem. Physiol*, v. 27, Pergamon Press: Great Britain, 1968.

MURPHY, Brenda A. "Tennessee Williams". In: *A Companion to Twentieth-Century American Drama*. Oxford: Blackwell Publishing, 2005.

NEW York Critics' Circle. *Site oficial*: <<http://www.dramacritics.org/>>. Acesso em: 20 jun. 2009.

NOLAN, William. *John Huston: King Rebel*. Los Angeles: Sherbourne Press, 1965.

OULAHAN, Richard. "'Iguana' with Punch and Passion". In: *Life*. 10 jul. 1964.

PALMER, Robert Barton; BRAY, William Robert. *Hollywood's Tennessee: The Williams Films and Postwar America*. Austin: University of Texas Press, 2009.

PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos*. Trad. S. S. Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2005.

_____. *Dicionário de teatro*. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira (dir.) São Paulo: Perspectiva, 2005b.

PEREIRA, Paulo Antônio. *Imagens do movimento: introduzindo ao cinema*. Petrópolis: Vozes, 1981.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Ática, 1978.

- PESSOA, Fernando. "Considerações sobre o novo". In. *Obras em prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1974.
- PORTER, Thomas E. "The Passing of the Old South: *A Streetcar Named Desire*". In: *Myth and Modern American Drama*. Detroit: Wayne State University Press, 1970.
- POUND, Ezra. "Guido's Relations". In. SHCULTE, R.; BIGUENET, J. (eds.) *Theories of Translation*. Chicago: The University of Chicago Press, 1992.
- RIELLY, Edward J. *American Popular Culture through History: The 60's*. Westport, CT: Greenwood, 2003.
- ROUDANÉ, Matthew C. (org.) *The Cambridge Companion to Tennessee Williams*. Cambridge: University Press, 1998.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, paráfrase e cia*. São Paulo: Ática, 1988.
- SHERMAN, Paul. "The Night of the Iguana". Disponível em: <<http://www.tcm.com/movienews/index.jsp?cid=117957>> Acesso em: 8 maio 2009.
- SHUMAN, Robert Baird. *Great American Writers: Twentieth Century*. New York: Marshall Cavendish, 2002.
- 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. Campinas: Papyrus, 2003.
- _____. "Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade". In: *Ilha do desterro*, 2006. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/9775>> Acesso em: 25 jul. 2009.
- TAUBMAN, Howard. "Changing Course: Williams and Rattigan Offer New Styles". In: *The New York Times*. 7 jan. 1962, sec. 2, p. 1.
- THORNTON, Margaret B. *Tennessee Williams' Notebooks*. New Haven, CT: Yale University Press, 2006.
- TISCHLER, Nancy Marie P. *Student Companion to Tennessee Williams*. Westport, CT: Greenwood Press, 2000.
- "THE ANGEL of the Odd". In: *Time Magazine*. 09 mar. 1962. Disponível em: <<http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,939962-10,00.html>> Acesso em: 17 jun. 2010.
- THOMPSON, Judith J. *Tennessee Williams's plays: Memory, Myth, and Symbol*. New York: Peter Sang, 1989.
- "TOUGH Angel of Mercy". In: *Life*. 22 jan. 1962.

TRACY, Tony; FLYNN, Roddy (ed.) *John Huston: Essays on a Restless Director*. Jefferson, NC: McFarland & Company, 2010.

UBERSFELD, Anne. *Para ler o teatro*. Trad. José Simões (coord.). São Paulo: Perspectiva, 2005.

WATSON, Charles S. *The History of Southern Drama*. Lexington: University Press of Kentucky, 1997

WHIPPERMAN, Bruce. "Night of the Iguana: the Making of Puerto Vallarta". In: *Puerto Vallarta: Including the Nayarit and Jalisco Coasts*. Berkeley: Avalon Travel, 2007.

WILLIAMS, Tennessee. *49 contos de Tennessee Williams*. Trad. Alexandre Hubner, Fernando C. Ferro, Jorio Dauster, Sonia Moreira. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. *Cat on a Hot Tin Roof*. New York: Signet, 1985.

_____. *Memórias*. Trad. Aurélio de Lacerda. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1976.

_____. *Sweet Bird of Youth, A Streetcar Named Desire, The Glass Menagerie*. London: Penguin Plays, 1979.

_____. *The Night of the Iguana*. London: Penguin Books, 1968.

_____. *The Night of the Iguana*. New York: Dramatists Play Service Inc., 1991.

_____. *The Night of the Iguana*. New York: New Directions Publishing Corporation, 2009.

_____. *Three by Tennessee: Sweet Bird of Youth; The Rose Tattoo; The Night of the Iguana*. New York: Signet Classic, 1976.

"WILLIAMS Choked on a Bottle Cap". In: *The New York Times*. Disponível em: <http://www.nytimes.com/books/00/12/31/specials/williams-choked.html?_r=2>. Acesso em: 15 jul. 2009.

WILMETH, Don B.; MILLER, Tice L. *Cambridge Guide to American Theatre*. Cambridge: University Press, 1993.