

O cômico em *A Streetcar Named Desire* de Tennessee Williams, e *Otto Lara Resende – ou Bonitinha, mas ordinária* de Nelson Rodrigues e suas adaptações.

Doutoranda Renata de Souza Gomes¹ (UFRJ)

Resumo:

Objetiva-se estudar o parâmetro da comicidade que subverte o drama nas adaptações, e nos textos-fonte de *A Streetcar named Desire* de Tennessee Williams, e *Otto Lara Resende – ou Bonitinha, mas ordinária* de Nelson Rodrigues sob a ótica dos estudos da teoria da adaptação. Para tanto, será necessária a compreensão do que se entende por adaptação, e que escolhas teóricas sustentam a análise de filmes feitos com argumentos literários. Um dos desejos inerentes a essa comunicação é o de estimular e investigar a relação entre as adaptações literárias dentro do espaço de sala de aula de literatura com o propósito de promoção de letramento literário. Pois nota-se que a sociedade atual é dominada por presenças imagéticas ao mesmo tempo em que se vive uma crise de leitura.

Palavras-chave: Adaptação literária, *A Streetcar named Desire*, *Otto Lara Resende – ou Bonitinha, mas ordinária*, comicidade.

1 Para além da fidelidade: adaptações cinematográficas de obras literárias.

A tradição de ensino de literatura perpetua-se pelas academias literárias e departamentos nas universidades consagrando o texto como objeto precípuo ao estudo. Com o advento do cinema, a literatura passa a fornecer argumentos para a realização de filmes. Diante da nova perspectiva cinematográfica, o texto literário continua sendo sacralizado como o original, o primeiro, e, portanto, aquele que deve ser respeitado. Há então um debate entre cinema e literatura do qual surgem indagações tais como: o filme é fiel ao livro? O texto literário é sucumbido pelo cinema?

As respostas apresentadas para essas questões, advindas do senso comum costumam apontar o cinema como o grande vilão que corrompe o texto literário. Nota-se a hibridização entre o discurso das relações amorosas e o discurso da crítica literária. As adaptações são vistas como infiéis ao texto, e o cinema é depreciado diante da literatura.

No século XIX, segundo Aumont (2006, p.25) também houve um similar processo de depreciação que se direcionava ao teatro porque, segundo a crítica da época, esse fazia uso de textos literários na maior parte de seus espetáculos, e não lhes era fiel. Para a crítica, a literatura era imediatamente superior ao teatro, que era considerado até então arte para as massas. Aumont (2006, p.24) escreve que é difícil não sorrir ao saber que mais adiante comentário similar acolheria o cinema, quando se dizia que este último era distração de um povo estúpido.

Apesar dos comentários negativos quanto às adaptações cinematográficas, o cinema continuou a fazer uso de argumentos literários. Aumont (2006, p.44) contabiliza que de 1910 até 1915 Dickens foi adaptado quinze vezes; Shakespeare, treze vezes, Dumas, onze, Longfellow nove vezes, por exemplo. E ainda hoje filmes com sucesso nas bilheterias, e / ou ganhadores de prêmios costumam ser adaptações de obras literárias. Seja o público conhecedor do texto-fonte, ou não.

Objetiva-se nesse texto ir além do parâmetro da fidelidade e analisar as adaptações cinematográficas de Tennessee Williams e Nelson Rodrigues. Os filmes escolhidos para análise

¹ **Renata de Souza GOMES, Doutoranda.**

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

Programa de Pós-Graduação em Interdisciplinar de Linguística Aplicada

renata_souza_gomes@yahoo.com.br

foram ‘A Streetcar named Desire’ dirigido por Elia Kazan em 1951, e ‘Bonitinha, mas ordinária’ dirigido por Braz Chediak em 1981. As adaptações serão comparadas pelo filtro da comicidade que subverte o drama, e também nos textos-fonte Para tanto, será necessário a compreensão do que se entende por adaptação, e que escolhas teóricas sustentam a análise de filmes feitos com argumentos literários.

Como premissa teórica para as pesquisas da área dos estudos da adaptação, Sanders escreve que as investigações não almejam medir o grau de fidelidade das adaptações, simplesmente porque não se pode estabelecer o texto original como modelo a ser reproduzido.

Intellectual or scholarly examinations of this kind are not aimed at identifying ‘good’ or ‘bad’ adaptation. On what grounds, after all, could such a judgement be made? Fidelity to the original? As I hope this volume indicates, it is usually at the very point of infidelity that the most creative acts of adaptation and appropriation take place(...) Adaptation studies are, then, not about making polarized value judgments, but about analyzing process, ideology and methodology. (SANDERS 2006. p, 20)²

Com o início da era da reprodutibilidade técnica, o original deixa de ser pré-requisito para o conceito de autenticidade. De acordo com Benjamin ([1955] 1999, p.217) as massas exigem para si uma maior proximidade com o objeto que desejam, e experimentam a sensação da proximidade com o original em cada reprodução que lhes é dada. Para Benjamin ([1955] p.215) toda a pluralidade de cópias que substituem uma única existência é um sintoma de uma mudança de tradição, uma crise contemporânea e renovação da humanidade, cujo agente mais poderoso é o cinema.

A obra literária, portanto, perpetua mitos literários ao longo dos tempos. Pode-se dizer que além de propagar as obras literárias, as adaptações de certo modo ‘digerem’ a interpretação do texto para apresentá-lo ao público. Bazin ([1948] 2000) é um dos autores que vê as adaptações como *digest*, e entende que a noção de originalidade não faz mais sentido. Pois a forma para Bazin ([1948] 2000, p. 20) é um signo, uma manifestação visível de estilo e que se encontra inseparável do conteúdo narrativo. Sob essas circunstâncias, a fidelidade à forma é deveras ilusória, e o que importa é a equivalência no significado. Bazin ([1948] 2000, p.22) critica o elitismo advindo da corrente que julga as adaptações com desprezo, advogando em seu favor, visto que para Bazin, as adaptações fazem com que muitos se interessem pela literatura, bem como movimentam a venda do livro onde se encontra o texto-fonte.

Em *Qu’est-ce que le cinéma?* Bazin (1959, p.10) continua rebatendo a corrente que deprecia as adaptações, e reforça o pensamento de que a crítica que trata a adaptação cinematográfica como algo imoral ou desprezível é a crítica moderna, pois na antiguidade era comum a influência recíproca entre os pintores, e a noção de plágio somente começou a aparecer no século XVII. Depois de combater as críticas negativas feitas às adaptações, Bazin declara em defesa das mesmas que adaptar não é trair, mas sim respeitar; e respeitar o texto não significa ser fidedigno ao mesmo. Para explicar o processo de adaptação, Bazin (1959, p.54) cria uma elucidativa metáfora cristã. Segundo ele, o sentido está a serviço da narrativa, é seu reflexo, seu corpo, mas não é sua alma. Sendo assim, não é nada impossível para a alma artística se manifestar através de outras encarnações. A adaptação é, então, a materialização do espírito da obra em diferentes mídias e corpos. Desse modo, o autor explica que o drama é a alma do teatro, e essa alma pode habitar outras formas. E a alma dramática e teatral é incorporada/influenciada pelo cinema.

Ao pensar sobre a quimera da fidelidade, Stam (2000, p.57) se pergunta a que se refere afinal

² Investigações intelectuais ou acadêmicos deste tipo não objetivam identificar , ‘boas’, ou , ‘más’ adaptações. Com que base, afinal, tal julgamento pode ser feito? Fidelidade ao original? Espero que esse volume indique que geralmente os processos de adaptação e reescritas mais criativos acontecem justamente quando a infidelidade ocorre. (...) Desta forma, os estudos da adaptação não fazem julgamentos polarizados de valor,mas sim analisam processos,ideologias e metodologias.

o termo fidelidade. Fidelidade a quê? O diretor precisa ser fiel ao enredo em cada detalhe? O autor ironiza que se assim o fosse, teríamos então trinta horas do filme Guerra e Paz. E se o ator cuja descrição física fosse fiel à descrição da personagem Humbert de Nabokov fosse um ator medíocre? Teríamos aí um grande prejuízo, nos diz Stam.

Somando-se ao pensamento de Stam que indica que a adaptação entre as diferentes mídias não pode ser uma tradução literal e seguindo as orientações metafóricas de Bazin, McCabe (2011, p.5), reitera que as adaptações não devem ser entendidas como uma mídia que traduz a outra, mas sim como duas mídias que produzem um todo que não é redutível à soma de suas partes. Se a adaptação não é uma mera soma de partes, ou de mídias que se traduzem de modo fidedigno, surgem os questionamentos tais como os de Lawrence Venuti. O autor pergunta se a adaptação seria uma nova obra e caso a adaptação seja tratada como obra autônoma, seria ela também um original (2007, p.28)? Para responder sua própria questão, Venuti elabora o pensamento de que o original é mediado por um interpretante, ou uma espécie de filtro ideológico. Esse interpretante é que seria o responsável pelas escolhas a serem usadas nas adaptações, e o autor entende que há uma recontextualização do original. Diante do processo de recontextualização, conclui-se que a fidelidade é ilusória.

2. A presença do riso no trágico.

Ao escrever sobre a presença do riso, da comicidade nos textos de *A Streetcar named Desire* e *Otto Lara Resende, ou Bonitinha, mas ordinária*, bem como em suas adaptações implica em desconstruir a tradição literária que opõe tragédia a comédia para apresentar o conceito de tragicomédia. A primeira peça é tradicionalmente lida pela crítica como tragédia, ao passo que a segunda recebe a classificação de Magaldi ([1992] 2010, p.1) como uma tragédia carioca.

A tragédia presente nas duas peças poderia também receber a classificação de tragédia moderna na concepção de Raymond Williams ([1966] 2011), pois ele escrevia que a tragédia privada envolvia embates tensos e cruéis entre pessoas próximas que se amavam, mas se destruíam mutuamente. A dissolução da família já era vista como tema trágico:

Quando os trágicos burgueses falavam da tragédia privada, estavam voltando a sua atenção para a família, como uma alternativa ao Estado. A sociedade, de modo característico, era uma noção perdida. A vida pessoal era um assunto familiar. A desintegração de uma família motivada por desejos pessoais distintos era vista, já naquele momento precoce, como um tema trágico.(WILLIAMS, R.[1966] 2011, p.145)

A tragédia privada para Raymond Williams se constitui através da luta do homem desamparado que deseja viver, mas vive trancado em si mesmo, ou envolvido em relações destrutivas que resultam em dor, incesto, adultério e morte. O autor aponta Strindberg, Eugene O'Neill e Tennessee Williams como representantes desse tipo de tragédia. Sobre a obra de Tennessee Williams, o autor escreve:

As peças de Tennessee Williams são os exemplos mais claros disto: as suas personagens são seres isolados que desejam, comem e lutam a sós, que lutam febrilmente com as energias primárias de amor e morte. Elas são da forma mais satisfatória, animais; o resto é um revestimento de humanidade, e é destrutivo. É na sua consciência, em seus ideais, em seus sonhos, em suas próprias ilusões que eles se perdem, tornando-se sonâmbulos patéticos. A condição humana é trágica por causa da inserção do espírito na feroz e em si mesma trágica luta animaléscia de sexo e morte. (WILLIAMS, R.[1966] 2011, p.159)

Tanto a degradação moral da família quanto a luta pela vida e pelo amor estão presentes em *A Streetcar named Desire* e *Otto Lara Resende, ou Bonitinha, mas ordinária*. As peças seriam então

unamente classificadas como tragédias modernas, se seus respectivos autores não tivessem exagerado na demonstração do elemento patético dos personagens. Muito embora, o traço patético faça parte das características da tragédia moderna, segundo Raymond Williams, o exagero nos defeitos e nas diferenças humanas pode gerar comicidade. E esses exageros do patético se encontram na teoria do riso e da comicidade de Vladimir Propp ([1976]1992).

Ao notar a presença do riso na tragédia, surgem críticas discordantes quanto à classificação trágica. Bak (2004, p.15) cita críticas como as de John M. Roderick (1977) e Foster ([1999] 2010) que discordam da classificação de *A Streetcar named Desire* como tragédia por esse motivo. Refletindo sobre o termo ‘tragédia’, Foster ([1999]2010 p.95) escreve que Tennessee Williams assim como Ibsen, Chekhov e O’Casey entendia que no drama moderno a experiência trágica só poderia ser expressa através da tragicomédia. De acordo com Foster, Williams dizia em uma entrevista em 1974 que naquela época não se podia escrever uma tragédia sem adicionar elementos humorísticos à mesma.

Ainda segundo Foster ([1999]2010 p.95) Williams procurou equilíbrio entre tragédia e comédia, e declarou essa preocupação em uma carta para sua agente Audrey Wood na qual dizia que a escrita de *A Streetcar Named Desire* precisava de todo alívio cômico e lírico possível para a preservação de sua atmosfera essencialmente trágica. A definição de trágico para *A Streetcar named Desire* também não é de veras sem problemas, de acordo com a pesquisadora. Foster ([1999]2010, p.96) escreve que devido à classificação do herói trágico, Blanche não pode ser rotulada como heroína. Ainda mais se pensarmos que diante da presença de Stanley – por quem alguns leitores, ou espectadores têm simpatia, essa classificação como heroína trágica não se sustentaria.

O mesmo pode ser dito do personagem Edgar de *Otto Lara Resende, ou Bonitinha, mas ordinária* de Nelson Rodrigues. Edgar não é de origem nobre, não sofre uma queda no fim da trama, e não demonstra ser íntegro como os personagens trágicos. Só conhecemos o real caráter do personagem no final do livro/filme quando ele se decide por rasgar o cheque do Dr Werneck que o tiraria da miséria, mas compraria seu caráter.

Na verdade, o fio da ação dramática da peça de Nelson Rodrigues é justamente se Edgar cederá à tentação de ascender socialmente se vendendo ao papel de genro dentro de uma família rica e moralmente corrompida. Quando o leitor/espectador é apresentado a Edgar logo na primeira cena em que ele aparece, tem-se a impressão de que ele aceitará se corromper para sair da pobreza. Pois ele adota como lema a frase atribuída a Otto Lara Resende que diz que o mineiro só é solidário no câncer.

Assim, parece que Edgar estará disposto a tudo. E não à toa que o nome do jornalista Otto Lara Resende é o título da peça. Pois a partir de sua frase que é repetida inúmeras vezes que os personagens se revelam moralmente degradados. Edgar triunfa sobre a frase do Otto, mas a vitória é seguida por um rastro de tragédia. Pois há as mortes de Maria Cecília e Peixoto, a violência sexual sofrida pelas irmãs de Ritinha, e pela própria Ritinha (somente no livro, e não na adaptação de Chediak), além da própria derrota pessoal da personagem no que se refere ao desejo de casar as irmãs virgens.

Há um quê de trágico em Edgar por ele ter presenciado tudo de forma passiva, por ter se arrastado até certo ponto sem tomar nenhuma atitude antes da cena final em que ele subverte a inércia das ações que parecem constituir o seu destino e rasga o cheque do Dr. Werneck. Edgar parece uma testemunha ocular de elementos de corrupção moral e sexual que ele finge não enxergar para se convencer de que o mineiro só é solidário no câncer e que ele será mais um mineiro.

Assim em ambas as peças há personagens da tragédia moderna oriundos de núcleos familiares que procuram se destruir no lugar dos nobres heróis da tragédia clássica, mas há a inserção do aspecto cômico no texto. Como classificar as peças? Propp ([1976] 1992, p.18) escreve que o sentido aristotélico de oposição entre tragédia e comédia está morto:

Para Aristóteles era natural, ao tratar da definição da essência da comédia, a partir da

tragédia como seu oposto, pois, na prática e na consciência dos antigos gregos, justamente a tragédia tinha um significado prioritário. Quando, porém, esta contraposição continua a ser levada adiante nas estéticas dos séculos XIX-XX, ela se revela morta e abstrata.

Propp continua analisando as interconexões entre o cômico e o trágico advogando para que o elemento cômico seja estudado independente do molde de classificação ao qual ele pertença:

O cômico deve ser estudado, antes de mais nada, *por si e enquanto tal*. Em que, de fato, as divertidas novelas de Boccaccio, ou *A Carruagem de Gogol*, ou *Sobrenome cavalari* de Tchecov são o contrário do trágico? Elas simplesmente nada têm a ver com o trágico, estão fora de seu domínio. E mais ainda: há casos de obras que, apesar de cômicas pelo estilo e pelo modo como são elaboradas, são trágicas por seu conteúdo. Um exemplo disso são o *Diário de um louco* ou *O capote de Gogol*.

Henri Bergson (1940, p.95), por sua vez, analisa mais detalhadamente as funções do cômico e declara que o riso provocado pela paródia cômica pode conduzir o personagem à degradação moral, por exemplo. Ao lembrar que a degradação faz parte da tragédia, percebe-se mais uma vez a passagem do cômico ao trágico. Além da degradação moral, a função do riso para Bergson (1940, p.103) era a de humilhar alguém socialmente. Trinta e seis anos depois de Bergson, Propp ([1976] 1992) detalha a existência de vários tipos de riso – moralista, zombeteiro, maldoso, cínico, alegre, ritual, imoderado, além do riso que humilha e escarnece da rigidez, do automatismo, e da ausência de atenção já proposto por Bergson. Na totalidade de suas teorias, Bergson e Propp concordam que o cômico se encontra na forma do absurdo. E pode-se dizer que todos esses tipos de riso são encontrados nos textos de Tennessee Williams e Nelson Rodrigues aqui estudados.

Riso e choro, comédia e tragédia - elementos que eram outrora antagônicos, agora podem ser amalgamados. Dessa forma, surge a tragicomédia, que não é necessariamente uma junção do trágico e cômico. A tragicomédia é um modo novo e distinto com o objetivo de levar o público às lágrimas, às gargalhadas, ou ao estado de não saber que reação apresentar diante do que lhe é mostrado no palco. O teórico Styan (1968, p.31) reconhece que é difícil entender que a tragicomédia não se trata da junção da comédia à tragédia na concepção grega com o coro, heróis nobres encaminhados à decadência e à morte. O autor explica que não se trata da soma de elementos, mas sim da subversão de um elemento por outro na criação de um novo modo de se fazer drama. Para explicar os efeitos da tragicomédia, Styan (1968, p.117) faz uma analogia à síntese química.

Styan (1968, p.118) entende que as sínteses das reações dos espectadores da tragicomédia balançam como um pêndulo entre a dialética da risada e do choro, e cita Strindberg, Shaw, Synge and O'Casey, Pirandello, Brecht, Anouilh, Beckett, Ionesco, Genet, e Tennessee Williams como alguns dos representantes do gênero. Styan (1968, p.75) não esqueceu, no entanto, de mencionar que o drama de Tchekhov – simples e complexo como a vida-, influenciou uma série de autores, especialmente Tennessee Williams. Segundo Styan (1968, p.109) o método Tchekoviano de sombrear os efeitos do patético e do cômico através da ironia também alterou a escrita da comédia que não se parecia mais com as comédias de Ben Jonson, ou Molière.

Ao analisar a obra de Tennessee Williams, Styan (1968, p.212) reconhece a habilidade do autor de exagerar a falácia patética para acomodar seus personagens no mundo criado por ele mesmo. São mulheres neuróticas, solitárias, imoderadamente românticas, que aprendem da pior forma possível que a gentileza sulista não se sustenta mais, e não admite fraquezas. O autor explica que as personagens não estão lá apenas para serem ridicularizadas, pois o texto de Williams evoca também um sentimento de compaixão por elas.

A criação de Blanche Dubois é citada por Styan (1968, p.214) como uma das mais notáveis criações de Williams. Para Styan, Blanche mente, evade da realidade, rejeita o grotesco que encontra e o fantasia, mas mesmo assim o espectador tem o desejo de protegê-la, e mudá-la. Blanche na

concepção do teórico é uma reunião de contradições cômicas e patéticas que irão resultar em tragédia. Nas palavras de Styan:

It is because she is such an amalgam of contradictions and because all the barbs are directed at us through her alone that the comic-pathetic note is sounded so frequently through the play. She is a woman of refinement of attitude as well as of manners, while she is also a sensualist tipling in private and teasing the other sex. (STYAN, 1968, p.214)³

Devido à reunião de traços e atitudes antagônicas em *A Streetcar named Desire* é possível enxergar a peça tanto sob a ótica trágica, e tragicômica. A mesma flexibilidade se aplica à obra de Nelson Rodrigues, *Otto Lara Resende, ou Bonitinha, mas ordinária*, onde o trágico se une aos traços patéticos evidentes através dos personagens e das famosas máximas criadas pelo dramaturgo presentes na peça como na cena II do terceiro ato: “No Brasil quem não é canalha na véspera, é canalha no dia seguinte”.

Segundo Magaldi (2004, p.184), a obra nelson-rodriguesana apresenta a possibilidade da realização de várias leituras exatamente pela união de elementos díspares, tais como comédia e tragédia aqui analisados. Nas palavras do estudioso Magaldi:

A permanente fusão de elementos na aparência inconciliáveis autorizaria a multiplicidade de leituras das obras. Enquanto um encenador pensa em *Dorotéia* como sombria tragédia, outro coloca homens em papéis femininos e prefere a farsa desabrida. Onde um analista vê comédia de costumes, outro enxerga mito ancestral. Só uma obra de riqueza incomensurável junta os pretextos para exegeses antagônicas.

A comédia no texto de Nelson Rodrigues tem origem no gênero da chanchada. Ronaldo Lima Lins (1978, p.54) reconhece a influência desse gênero que dominou os palcos brasileiros dos idos de 1940 até a década de 1980 quando já se encontrava no cinema sob a forma da pornochanchada. Ronaldo Lima Lins (1978, p.52) também reconhece a importância das chanchadas, visto que essas sustentaram gerações de artistas e mantiveram a cena teatral ativa, mesmo em momentos de crise. No entanto, o autor não valida o valor estético das mesmas. Já Sergio Augusto, no livro *Este Mundo é um Pandeiro*, vê com melhores olhos a relação entre as chanchadas e o povo brasileiro. Pois elas “colocavam em relevo problemas do cotidiano como a falta de água, as deficiências do transporte urbano, a demagogia eleitoreira, a corrupção política e a indolência burocrática.” (2001, p.16). Augusto (2001, p.17) repete a definição de Alex Vianny no final dos anos 50 para a chanchada: “comédia popularesca, em geral apressada e desleixada, com interpolações musicais”. Mesmo que essa definição não seja totalizadora na compreensão das chanchadas, já é possível notar que a influência delas no texto de Nelson Rodrigues. A adaptação de Braz Chediak pertence ao gênero que seria a pornochanchada – uma mistura de chanchada com exibição de corpos nus aliada à tragédia que conta a história de Edgar, Ritinha e da família Werneck com direito a detalhes cômicos da chanchada brasileira como a falta de água em um prédio de conjunto habitacional no início do filme, por exemplo.

³ Isto acontece porque ela é um amálgama de contradições e porque todos os anzois estão apontados para nós enquanto ela está só que a nota cômica e patética é frequentemente ouvida na peça. Ela é uma mulher de atitudes, bem como de modos refinados, ao mesmo tempo em que ela é sensualista intoxicante e provocadora do sexo oposto em sua privacidade. (STYAN, 1968, p.214)

3. O alívio cômico no texto e em suas adaptações.

Nos textos de Nelson Rodrigues e Tennessee Williams há a subversão da atmosfera trágica através da presença do riso, por vezes desconfortável, por vezes reparador do impacto impresso pela tragédia. Talvez se possa dizer que sem a comicidade, as tragédias teriam sua força aumentada a tal ponto que talvez o leitor/espectador não pudesse suportar a dor do trágico. De modo mais específico, a presença do elemento cômico não só ocasiona alívio da corrente trágica, mas como age também em simbiose para modificar e subverter o que poderia se tornar muito melodramático.

A mesma base de comparação pode ser feita em relação às adaptações de Elia Kazan (1951) e Braz Chediak (1981). Mesmo em épocas díspares, com diferentes modos de relação com a censura, e com estilos diferentes de encenação, e em culturas diferentes. Ambos os filmes ocasionariam um grande impacto e sentimento de dor no espectador se não houvesse momentos de alívio cômico.

É importante fazer a ressalva de que não se pretende aqui rotular Nelson Rodrigues, ou Tennessee Williams como autores tragicômicos, ou que suas peças e adaptações aqui analisadas assim o sejam. Ressalta-se apenas que os elementos do trágico encontram-se subvertidos de forma similar em ambos os textos pela notável presença de elementos cômicos, e a leitura dos textos sob a ótica da tragicomédia é um viés possível, e evidente nas adaptações que serão analisadas.

Para efeitos de início de análise um dos recursos usados para gerar comicidade é a repetição, fixação de ideia, e até a obstinação. Assim a frase de Otto Lara Resende aparece no texto em tom de repetição e ênfase para provocar a perturbação daquele que a ouve e para provocar ao mesmo tempo comicidade. No primeiro ato, cena três, Peixoto lembra a Edgar o que este, embriagado, havia dito na véspera, nota-se um tom jocoso na busca por uma camaradagem e simpatia de Edgar até que esse aceite ser também um mau caráter como o sujeito da fala que ele repete para si.

Mais adiante, no final da cena IV, o próprio Edgar tenta explicar a Ritinha que quando alguém ouve a frase do jornalista, acha graça, Edgar concorda que a frase seja uma piada. No entanto, ele sabe bem que há algo mais grave e sério por trás da premissa de que o mineiro só é solidário no câncer. Mesmo sem isolar a sentença de seu contexto, é difícil para um leitor/espectador creditar algum tipo de comicidade a tal frase que versa sobre uma das doenças mais temidas pela humanidade, e todos ficam atônitos como Ritinha sem entender a moral inerente à piada que Edgar repete como lema para si próprio.

A repetição da frase também aparece de modo bastante significativo na primeira cena do segundo ato, Edgar tenta se esquivar do compromisso de casamento firmado e da discussão que tivera com o Dr Werneck, pai de Maria Cecília, a sua pretensa noiva. Peixoto tenta lembrar Edgar que esse em noite de bebedeira, prometeu para si que faria de tudo para subir na vida, e não morrer pobre como o pai. Com o propósito de convencer Edgar que a atitude dele em aceitar a se casar não seria nada incorreta, Peixoto diz que a então considerada inocente Maria Cecília já pensava sobre a frase, mas Peixoto apela para o humor e diz que a frase do Otto não passa de uma piada.

Nota-se que a frase passa de piada a algo de pavoroso. Na terceira cena do segundo ato, Dr Werneck também informa a Edgar que a frase já é um grande sucesso entre os grãos-finos, e que ele mesmo disse a frase à sua mulher antes de dormir. Enquanto ele achava graça, Dona Ligia ficava perturbada. Essa passagem do livro se tornou igualmente perturbadora e adquiriu um tom cômico e apavorador na adaptação de Chediak. Quando no filme Dr Werneck diz a frase para a esposa, Ligia parece aterrorizada, e começa a fazer orações ao mesmo tempo que incita o marido à relação sexual. Na adaptação, D. Lígia que no texto-fonte é uma das poucas personagens íntegras se corrompe. O fato é que o filme através da expressão corporal, e do tom da chanchada fez com que a polêmica frase se tornasse de fato por vezes uma espécie de piada de mal gosto. O mesmo não ocorre no texto, onde o leitor talvez não possa reconhecer que piada seja essa.

As humilhações entremeadas pelo riso estão presentes nas relações matrimoniais nas duas obras analisadas. No texto de Rodrigues, por exemplo, Ligia está sempre repetindo em tom maternal

que Werneck é bom. O próprio Werneck acha graça e procura redenção através de sua esposa depois de ter conduzido e testemunhado um crime sexual contra as irmãs de Ritinha através dessa bondade que lhe é atribuída pela sua esposa em uma cena patética para que ele se convença de que é bom.

Também Peixoto e Tereza têm um casamento que beira o cômico pelo simples fato de que ela mantém um amante dentro da própria casa com o consentimento do marido que ainda conversa com o amante da esposa em tom cordial quando esse deixa a casa para que o marido entre. No que se refere ao uso da linguagem, Propp ([1976] 1992, p.119) escreve que a língua constitui um arsenal muito rico de instrumentos de comicidade e zombaria. Sob essa perspectiva, há o final da cena VI do primeiro ato na qual Dr Werneck provoca Edgar com palavras chulas, e depois Edgar usa palavras ainda mais pejorativas para tomar o turno e revidar. Provavelmente, o leitor/espectador identifique o riso de escárnio de Werneck e sorria com a retomada inesperada de Edgar. Há ainda outra cena com uso de linguagem carregada de ironia e ridicularização da ausência de conhecimento do outro para provocar comicidade como a fala de Peixoto na cena II do terceiro ato, e a conversa entre Edgar e Ritinha na cena V do mesmo ato:

EDGAR – Ritinha. A frase do Otto é mais importante do que *Os sertões* de Euclides da Cunha.

RITINHA – De quem?

EDGAR – Euclides da Cunha. O escritor.

RITINHA (na sua doçura e inocência) – Erico Veríssimo também é bom!

Em *A Streetcar named Desire*, o linguajar e as relações interpessoais também não são menos explosivas, grosseiras, e cômicas. Stanley brinca com Stella aplicando-lhe palmadas quando ela passa na frente dos amigos para provocar riso neles, por exemplo. A vulgaridade perpassa o cômico e gera tensões. O riso é tenso, nervoso. Talvez uma das cenas que mais ilustram a tensão entre o cômico e o trágico na obra de Williams sejam as cenas que antecedem o aniversário de Blanche (cena sete), e a própria cena do jantar de aniversário. Blanche, alheia ao fato de que Stanley tem conhecimento sobre seus encontros íntimos com estranhos e sobre sua expulsão da escola, canta no banheiro e apresenta ótimo humor por saber que é seu aniversário. Stanley se mostra irritado, grosseiro, e irônico quando pede que ela saia do banheiro depressa, e ri de sua própria ironia. Nota-se que o humor de Blanche é da ordem de algo mais espiritualizado que escamoteia suas falhas carnis, ao passo que o humor de Stanley é mais corpóreo, de maneiras não refinadas.

Na cena oito, Blanche percebe que todos estão tensos. Então ela conta uma piada, mas ninguém ri. Stella está tensa por saber que Mitch não se casará mais com Blanche, e não irá à comemoração. Stanley, por sua vez, aguarda o momento certo para expulsar Blanche. A expulsão é feita através de um irônico presente de aniversário dado por Stanley: uma passagem para a cunhada voltar para onde veio. Blanche se desespera. Outro eixo gerador de comicidade, segundo Propp ([1976] 1992, p.107) é a descoberta de uma mentira. Contudo, Propp explica que nem todas as descobertas são risíveis. Há uma série de mentiras em *A Streetcar Named Desire* e na peça nelson-rodrigueana. Mas nem todas as ocorrências de mentiras nos textos e nas adaptações provocam risos.

Blanche mente para mascarar seu passado e sua lascívia em Laurel, Edgar mente para si achando que se tornará um mau caráter, Maria Cecília mente para enganar e seduzir. Somente as mentiras de Edgar e Blanche provocam na plateia/leitores um riso de compaixão para com os mesmos. Como exemplo, desse tipo de riso, há a cena nove da peça de Williams na qual Blanche é desmascarada por Mitch, e o enfrenta com deboche. Foster ([1999] 2010, p.97) explica que ao apresentar as fraquezas da personagem, Williams contribuiu para que a queda de Blanche tivesse uma luz cômica. Rimos quando ela aparece com a coroa de diamantes falsos na cabeça, falando sozinha, imaginando que ela está entre amigos em Laurel, para logo a seguir fechar nosso riso porque Stanley entra em cena e irá violentá-la física e moralmente a ponto da personagem quebrar seus laços com a sanidade. Blanche, segundo Foster, ganha muito mais a simpatia do público pelo seu aspecto cômico

do propriamente seu destino trágico.

Enquanto personagem cômica Blanche causa encantamento em quem a vê. Foster ([1999] 2010, p.99) escreve que os leitores e a platéia ficam encantados quando ouvem frases de grande sagacidade ditas por Blanche como ‘*epic fornications*’, ou que ela tem ‘*old fashioned ideals*’ para simular inocência perto de Mitch. Também quando ela finge não ter bebido na ausência da irmã e do cunhado e pergunta se há bebida alcoólica na casa. No momento em que ela diz que só bebe uma dose, os leitores/espectadores sabem que ela bebe bem mais, e riem.

Outro momento de alívio cômico ocorre quando Blanche ordena Stella para que não limpe a sujeira de Stanley. Stella então a pergunta quem iria fazer então a limpeza, e sugere que Blanche a faça, então. Blanche responde um terrível choque: Eu? Eu! E também quando Blanche pergunta a Mitch em francês se ele gostaria de dormir com ela naquela noite, sabendo que Mitch desconhecia a língua francesa e continuaria pensando que era mais um galanteio de Blanche.

Tudo isso gera riso porque sabemos quem é Blanche, quais são seus sofrimentos, e o porquê de tantas mentiras para se defender. Ao mesmo tempo em que rimos de Blanche, sentimos compaixão por ela. Ela não pertence aquele lugar, e ao mesmo tempo em que não consegue mudar para se encaixar naquela atmosfera, ela também não consegue sair dali através de uma espécie de redenção que seria o seu casamento com Mitch. Blanche mente para se defender, e ao fazer isso, ela beira o nível do ridículo como na cena em que ela planeja enviar um telegrama para um suposto admirador seu chamado Shepard. Ao fazer isso, Blanche ri de si mesma, pois ela sabe que tudo não passa de uma fantasia.

A fantasia e o desejo de uma tomada de poder através de recursos financeiros é outro elo que liga Edgar e Blanche. Ao ouvir Stanley dizer que levava os documentos que comprovam a perda de *Belle Revue* para um advogado analisar, Blanche retruca que ele pode levar toda a papelada e presentear ao advogado também uma caixa de aspirinas. Blanche ri de seu estado de penúria. Edgar, por sua vez, em estado de embriaguez brada que não quer morrer pobre como o pai, e que deseja que ele seja enterrado com chapéu de penacho, e repete a frase várias vezes com ênfase achando graça de si mesmo.

Todas essas cenas cômicas parecem ser vistas por uma nítida lente de aumento nas adaptações fílmicas. O riso fica muito mais evidente na pornochanchada de Braz Chediak onde há uma mistura de exibição exacerbada do nu feminino unido ao nu masculino sob uma ótica grotesca, com o uso de palavras de baixo calão que muitas vezes não se encontravam no texto-fonte. Elia Kazan jamais ousaria na época do pós-guerra americano sob a vigilância da liga da censura em dirigir qualquer cena de nudez com Blanche e Stanley. Sabendo que a própria cena do estupro em *A Streetcar* causou um imenso problema a Kazan que precisou contornar a situação através da metáfora do espelho que se quebra, ele jamais cogitaria um nu explícito como se ve no filme de Chediak.

São também constituintes do elemento cômico na adaptação de Chediak as cenas como a que a mãe de Ritinha é carregada pelas filhas para que tivesse a sensação de estar em direção contrária – a mãe andava para trás devido a um trauma. Além de tudo, na adaptação essa mãe perturbada mentalmente é deixada em um fliperama em companhia de um travesti negro ironicamente apelidado de Branca de Neve, enquanto as filhas mais novas saíam escondidas com os namorados. Como Propp escreveu que o defeituoso, o disforme, e o diferente geram riso, a patologia da mãe de Ritinha se torna cômica.

Quando se fala em diferente, pode-se falar também da figura do outro, representada pelo estrangeiro. E que de acordo com estereótipos, nos faz rir. A cena em que Edgar e Ritinha vão a cemitério para se despedir seria de total morbidez, se não se não fosse a participação de um coveiro português que na adaptação ganhou enormes bigodes e representação caricata dizendo “Dá mais uns beijinhos e vamos andar que isso não são locais de bandalheiras. Daqui a pouco está aí o enterro”. Blanche também ri de certa forma do corpo disforme do outro, ao comentar que a tia falecida precisou ser cremada porque devido a sua obesidade, ela não caberia em nenhum caixão.

Conclusão

Braz Chediak faz uso do recurso do cômico para aliviar a tragédia impactante através da modificação do texto de Rodrigues em certas passagens, da inserção do nu que pode provocar angústia, riso, ou um mero exibicionismo, e também da ênfase que o diretor dá a certas passagens impactantes de Nelson Rodrigues. O mesmo acontece com o filme de Kazan, embora o diretor tenha seguido mais o texto de Williams, Kazan soube bem explorar os aspectos cômicos nos proporcionando o alívio necessário para que pudéssemos continuar a ver toda a tragédia que se seguiria.

Portanto, vê-se que com suas semelhanças e diferenças de época, de filmagem, e de texto, ambas as obras literárias se consagraram como campeãs de bilheteria tanto no teatro quanto no cinema. E foi no cinema que elas immortalizaram a referência da obra literária para estudo e apreciação das gerações futuras que certamente irão se deparar com o equilíbrio de uma balança entre o drama, a tragédia e a comicidade enquanto os personagens entram em processo de fragmentação e reconstrução de si mesmos.

Referências Bibliográficas

- 1] AUGUSTO, Sérgio. *Este mundo é um pandeiro. A chanchada de Getúlio a JK*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- 2] AUMONT, Jacques. *O cinema e a encenação*. Trad. Pedro Elói Duarte. Lisboa, Edições Texto & Grafia, Ltda, 2008.
- 3] BAK, John S. “Criticism on A Streetcar named Desire. A Bibliographic Survey”, 1947-2003. *Cercles* 10 (2004):3-32.
- 4] BAZIN, André. *Qu'est-ce que le cinéma? Le cinéma et les autres arts*. Paris, Les éditions Du Cerf, 1959.
- 5] BENJAMIN, Walter. *Illuminations*. trad. Harry Zorn. Londres: Pimlico, [1955] 1999.
- 6] BERGSON, Henri. *Le Rire. Essai sur la signification du comique*. Paris, Presses Universitaires de France, 1940.
- 7] FOSTER, Verna. “Desire, Death and Laughter: A Tragicomic Dramaturgy in A Streetcar Named Desire”. In: MURPHY, Brenda. (org.) *Critical Insights – A Streetcar Named Desire by Tennessee Williams*. Pasadena: Salem Press, 2010.
- 8] LIMA LINS, RONALDO. *O teatro de Nelson Rodrigues – uma realidade em agonia*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora S.A., 1978.
- 9] MAGALDI, Sábato. *Nelson Rodrigues: Dramaturgia e Encenações*. São Paulo: Editora Perspectiva [1992], 2010.
- 10] _____. *Teatro da Obsessão: Nelson Rodrigues*. São Paulo: Global Editora e Distribuidora LTDA., 2004.
- 11] RODRIGUES, Nelson. *Otto Lara Resende ou Bonitinha, mas ordinária & O Beijo no Asfalto*. Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, [1962], 2005.
- 12] SANDERS, Julie. *Adaptation and appropriation*. London and New York: Routledge, 2006.
- 13] STAM, Robert. “Beyond fidelity: the dialogics of adaptation”. In: NAREMORE, James. (org.) *Film Adaptation*. New Jersey: Tutgers University Press, 2000.
- 14] STYAN, J.L. *The Dark Comedy. The development of Modern Comic Tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1968.
- 15] VENUTI, Laurence. Adaptation, translation, critique. *Jornal of visual culture*. Los Angeles, London, New Delhi and Singapore: SAGE Publications, 2007. Vol 6(1), p.25-43.
- 16] WILLIAMS, Raymond. *Tragédia Moderna*. trad. Betina Bischof. São Paulo: Cosac Naify, [1966] 2011.
- 17] WILLIAMS, Tennessee. *A Streetcar named Desire*. New York: Signet, [1947] 1975.