

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL
DEPARTAMENTO DE CINEMA E VÍDEO

BERNARDO DE SOUZA SANTOS

**O PASSADO ESTÁ SEMPRE PRESENTE:
UM ESTUDO SOBRE A MEMÓRIA EM
*DE REPENTE, NO ÚLTIMO VERÃO***

NITERÓI

2014

BERNARDO DE SOUZA SANTOS

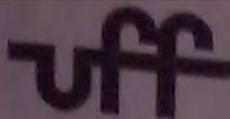
**O PASSADO ESTÁ SEMPRE PRESENTE:
UM ESTUDO SOBRE A MEMÓRIA EM
*DE REPENTE, NO ÚLTIMO VERÃO***

Monografia apresentada ao Curso de Graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Cinema e Audiovisual.

Orientador: Prof. Dr. Tunico Amâncio.

NITERÓI

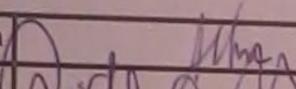
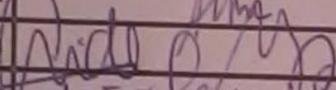
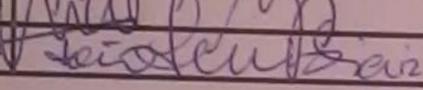
2014



Universidade
Federal
Fluminense
Centro de Estudos Gerais
IACS - Instituto de Arte & Comunicação Social
Departamento de Cinema & Vídeo
Parecer de Projeto Experimental

Aluno	Bernardo de Souza Santos		
Curso	Cinema e Audiovisual	Mat	011057003

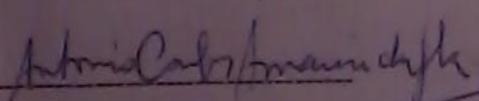
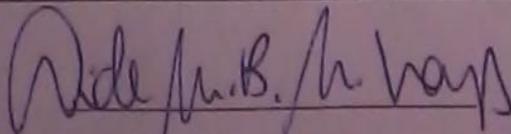
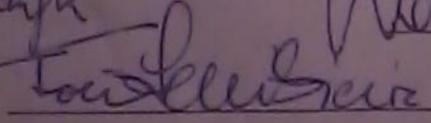
Título
O passado está sempre presente: um estudo sobre a memória em "De Repente, No Último Verão"

Banca	
Orientador: Prof. Dr. Tunico Amâncio	Assinatura 
Prof. Dr. Aída Marques	Assinatura 
Prof. Dr. João Luiz Vieira	Assinatura 

Data de apresentação	08/07/2015
----------------------	------------

Parecer
Texto bem descrito, cuidadoso, fazendo uma revisão de Tennessee Williams em que a implicação do aluno torna mais mentonada a abordagem. Trata do valor da palavra como acionadora da memória e seu uso, a partir das adaptações de peças teatrais trazidas para o campo cinematográfico. Uma análise feita de modo simples e competente.

Nota final	10,0	dez
------------	------	-----

Assinaturas da banca
  

BERNARDO DE SOUZA SANTOS

**O PASSADO ESTÁ SEMPRE PRESENTE: UM ESTUDO SOBRE A MEMÓRIA
EM DE REPENTE, NO ÚLTIMO VERÃO**

Monografia apresentada ao Curso de
Graduação em Cinema e Audiovisual da
Universidade Federal Fluminense como
requisito parcial para a obtenção do grau de
Bacharel em Cinema e Audiovisual.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Tunico Amâncio - Orientador

Universidade Federal Fluminense

Prof^a.Dr^a. Aída Marques

Universidade Federal Fluminense

Prof. Dr. João Luiz Vieira

Universidade Federal Fluminense

NITERÓI

2014

Aos meus primeiros professores e
aos meus professores de agora:
Aída, Marinho, Monteiro e Tunico.

Aos meus pais, Cássia e Herbert.

Às minhas avós, que sempre me
contaram histórias.

Ao meu avô,
que certa vez me disse sem lampejo de
ressentimento: “O cinema me marcou
mais que a vida”.

RESUMO

O cinema é uma segunda memória. Uma ferramenta capaz de *alargar* os olhos. Os filmes fornecem informações complementares a nossa experiência de vida, aproximando-nos de lugares e temáticas que não necessariamente fazem parte da nossa primeira realidade – assim preenchendo a memória do espectador tanto quanto a vida. A presente monografia é um estudo sobre as representações da memória em *De Repente, No Último Verão*, longa metragem dirigido por Joseph L. Mankiewicz, em 1959. Trata-se da adaptação para o cinema da peça homônima do dramaturgo Tennessee Williams, que joga luz sobre reminiscências e centraliza na palavra toda a ação dramática. Mankiewicz soma recursos do espetáculo teatral (observados à luz do teórico Peter Szondi) e do espetáculo cinematográfico (dissecados com base em textos de André Gaudreault e François Jost) no projeto de encenação do filme, colocando as duas linguagens em diálogo, trabalhando juntas no direcionamento do olhar do público, do palco para a tela.

Palavras-chaves: *De Repente, no Último Verão*, Tennessee Williams, memória, linguagem teatral, cinema clássico-narrativo.

ABSTRACT

Cinema is a second memory. A tool to widen the eyes. The film provide additional information to our life experience, bringing us to places and topics that are not necessarily part of our first reality - filling the memory of the viewer as much as life itself. This paper is a study of the representations of memory in *Suddenly Last Summer*, feature film directed by Joseph L. Mankiewicz in 1959. It is a film adaptation of the homonymous play, by Tennessee Williams, which shed light on reminiscences and centralize all the dramatic action in words. Mankiewicz adds tools of both the theatrical language (seen in this paper according to the academic Peter Szondi) and the cinematic spectacle (dissected based on André Gaudreault's and François Jost's texts) in the film staging project, putting the two languages in dialogue, working together in the guidance of the public eye, from the stage to the screen.

Key words: *Suddenly Last Summer*, Tennessee Williams, memory, theatrical language, classic narrative cinema.

SUMÁRIO

Introdução.....	09
1. A memória do filme e a memória da vida	17
1.1. O cinema e a falsa memória da vida	17
1.2. Uma breve história da memória	19
1.3. As “memórias” e a idade contemporânea	22
1.4. A memória como experiência individual	26
2. <i>Mrs. Venable</i> e um passado idealizado.....	28
2.1. Apresentação: Masculino e Feminino.....	28
2.2. A memória idealizada do filho	32
2.3. <i>Mrs. Venable</i> e outras mulheres na obra de Williams.....	35
2.4. A linguagem teatral	37
3. <i>Miss Catherine</i> e a memória reprimida	48
3.1. A memória reprimida	48
3.2. Autoimagem e não-imagem	52
3.3. Masculino e Feminino.....	55
3.4. A memória do “homem”	56
3.5. <i>Miss Catherine</i> e outras mulheres na obra de Williams.....	58
3.6. A linguagem cinematográfica	62
Conclusão	73
Bibliografia.....	76
Filmografia	78

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1: cartaz do filme.....	16
Figura 2: a primeira aparição de <i>Mrs. Venable</i>	31
Figura 3: <i>Mrs. Venable</i> e a <i>Armadilha de Vênus</i>	31
Figura 4: <i>Blanche Dubois</i> (Vivien Leigh).....	36
Figura 5: <i>Alma Winemiller</i> (Geraldine Page).....	36
Figura 6: <i>Amanda Wingfield</i> (Joanne Woodward)	37
Figura 7: <i>Miss Catherine</i> diante do espelho	53
Figura 8: <i>Miss Catherine</i> no sanatório <i>Lion's View</i>	53
Figura 9: <i>Alva</i> (Natalie Wood)	61
Figura 10: <i>Maggie "The Cat"</i> (Elizabeth Taylor).....	61
Figura 11: <i>Carol Cutrere</i> (Joanne Woodward)	61
Figura 12: <i>Miss Catherine</i> e os dois tempos separados na tela	69
Figura 13: <i>Miss Catherine</i> durante o banho de mar	69
Figuras 14 e 15: as duas aparições do “anjo da morte”	71
Figuras 16: a morte de <i>Sebastian</i>	72

INTRODUÇÃO

O cinema é, para alguns, uma segunda memória.

Imagine um menino brasileiro que tenha crescido, por ventura, em uma cidade pequeníssima, onde o único cinema local, mantido a duras penas, exibisse nada além de filmes de faroeste. Para esse personagem inventado e, aliás, verossímil, a paisagem desértica, o *saloon* com mulheres pintadas nas janelas e pistoleiros mal encarados no bar, a estrela reluzente do xerife seriam elementos de um universo familiar – mesmo que radicalmente descolado do mundo que aquele espectador conheceu fora das telas. É possível ir ainda mais longe: talvez algumas cidades afastadas dentro do próprio território nacional parecessem, para ele, estranhas e estrangeiras quando comparadas ao Velho Oeste, aquele horizonte sempre revisitado, cuja geografia o cinema nos ensinou faz tempo. Esse menino que nós imaginamos poderia considerar mais exóticas as comunidades ribeirinhas da Amazônia, onde o transporte é majoritariamente fluvial, ou a realidade gelada de São Joaquim, sempre propícia ao granizo, em comparação com o mundo inventado e posto em cena pelo cinema. Isso é um indício de que os filmes, principalmente aqueles com os quais nos habituamos e assim ganhamos graus de intimidade, fornecem informações complementares a nossa experiência de vida, aproximando-nos de lugares e temas que não necessariamente fazem parte da nossa primeira realidade.

Deixemos de lado o menino e seus filmes de banguê-banguê. É preferível nos concentrarmos agora em um exemplo mais próximo: nós mesmos, estudiosos e interessados em cinema, moradores de uma capital cultural que nos permite uma dieta audiovisual relativamente variada. Seria impensável escrever que Teresina, com seu

universo piauiense muito próprio, em geral à margem da imagem, é menos identificável para nós, habitantes do Sudeste e formados pelo cinema hegemônico, que a Quinta Avenida no coração de Nova York? Caso me ocorresse a iniciativa de colocar abaixo registros fotográficos das duas cidades, o que não farei, sei de antemão qual delas seria reconhecida primeiro, mesmo que o leitor jamais tivesse visitado uma ou outra. A resposta tem relação com a preponderância com que o audiovisual, contaminado então por interesses geopolíticos, econômicos, culturais, constrói certos lugares no nosso imaginário em detrimento de outros.

Assim a geografia deixa de ser a última fronteira. Imagens em movimento viajam no tempo e no espaço. Formando, de acordo com o mercado e a oportunidade, um público heterogêneo – sem língua e sem nacionalidade, ou melhor, com diversas línguas e diversas nacionalidades. É possível supor que, ao longo desse processo, os filmes passem a fazer parte de quem os assiste, preenchendo a memória do espectador tanto quanto a vida.

Se o último século foi marcado pela imagem, com o advento das tecnologias de captação, exibição e difusão, o registro audiovisual tornou-se uma ferramenta capaz de *alargar* os nossos olhos. O cinema passou então a constituir um acervo, que, ao ser visionado pelo público, é ganhado por ele e passa a integrar sua subjetividade. Os mesmos olhos com que vemos nossa namorada tomar sorvete bem diante de nós são os olhos com que vemos o personagem de Woody Allen ver sua namorada tomar sorvete em *Manhattan*. Sendo tantas vezes miméticas em relação à natureza da vida, imagens em movimento ocasionalmente podem fundir-se ou confundir-se com lembranças, sonhos e pensamentos. Acompanhamos as cenas do filme com a cabeça cheia de ideias: recebendo subsídios da imaginação, despertando vestígios de ex-

periências pessoais progressas, mobilizando sentimentos, gerando ideias (MUNSTERBERG, 1991). Assim, os filmes não parecem estar congelados dentro de nós. Pouco a pouco, deixam a forma original, sendo apropriados e recontados também pela nossa imaginação. É notório o caso do pesquisador que, em um dos textos centrais do estudo da linguagem cinematográfica clássica, descreve cuidadosamente uma passagem que, na verdade, não estava no filme e sim, na memória que se guardou dele. A isso, o revisor do texto chama de “a falsa lembrança dos filmes” – levando em consideração que se tratava de uma época em que ver e rever filmes não era tão acessível quanto hoje (BURCH, 1973, p.43).

O cinema não é visto e definitivamente não será lembrado da mesma forma por diferentes espectadores. Após a sessão, cada pessoa comentará a respeito de uma certa variedade de sequências – eventualmente, os momentos preferidos coincidirão, mas isso será por mérito da obra ou do acaso – e tais trechos, provavelmente, perdurarão mais que os outros na memória do público. Um ano depois, muito do filme terá se perdido pelo caminho: nomes de personagens, pormenores da trama, ficha técnica e elenco, em casos extremos até mesmo o desfecho da história será esquecido. No entanto, o que é mais interessante, muito do filme estará em um limiar entre a *lembrança* e a *invenção*. Podemos, inclusive, como aconteceu com Noel Burch, ter vívido na memória um momento que nunca existiu na obra original. Vemos perfeitamente a cena: o herói morre com um tiro nas costas. Porém, de volta ao filme, descobrimos que ele desvia da bala e termina cavalgando incólume na direção do horizonte. Mesmo assim, continuamos vendo ou imaginando ver o buraco no colete, o sangue pingando na areia, os olhos do herói fechados para sempre. De onde vêm as imagens que não estão no filme? Se o diretor sequer as filmou, como existem em nós? Que autor assina abaixo delas? Em resposta, seria razoável pensar que quem está na plateia toma posse do filme com

os olhos. Cada espectador transforma a obra à sua maneira. Cinema, memória e imaginação colaboram na criação audiovisual.

A presente monografia, no entanto, não será sobre a memória enquanto função intelectual: mas sobre a representação dela nos filmes. É certo que a lembrança tem papel fundamental na leitura e no processo de apropriação de um produto cinematográfico. Ela atua na mente do espectador “evocando coisas que dão um sentido plano e situam melhor cada cena” (MUNSTERBERG, 1991). Em última instância, um filme só faz sentido porque, durante a exibição, o público é capaz de ver cada nova sequência e se lembrar da anterior, construindo assim uma narrativa. No entanto, a memória também pode ser um tema e uma linguagem. Quantas fórmulas audiovisuais o cinema clássico definiu para trazer o passado para o presente na tela? Quantas mais foram herdadas do que se fazia no teatro, uma constante fonte de referências, naquela mesma época? Do procedimento técnico padrão usado na Era de Ouro de Hollywood – um típico arsenal que incluía fusão, filtros e flautins na trilha sonora – até o imbricamento passado/presente, proporcionado por um narrador épico, o diretor de cinema pode encontrar diversos caminhos para representar as marcas deixadas pelo tempo no ser humano.

Um filme foi escolhido para iluminar nossas reflexões. Trata-se de *De Repente*, *No Último Verão* ou *Suddenly Last Summer*, como se lê no original. Lançado em 1959, com direção de Joseph L. Mankiewicz, no centro da indústria cinematográfica norte-americana, o filme é uma adaptação da peça homônima do dramaturgo Tennessee Williams. Quem conheceu a obra no palco é capaz de assinalar de pronto uma dramaturgia de difícil tradução: o texto joga luz sobre as reminiscências de duas personagens femininas e concentra no verbo toda a ação presente no espetáculo. No entanto, como informa o mais sumário manual, no cinema, a palavra de ordem não é

narrar, mas *dar a ver*. “O filme é muito diferente do romance pelo fato de poder mostrar as ações sem dizê-las” (GAUDREAU e JOST, 2009). Na “sétima arte”, o único tempo é o presente – mesmo o que aconteceu antes precisa ser visto como se estivesse acontecendo no momento. Mankiewicz tinha então um grande desafio diante de uma obra original que expulsava do palco os fatos narrativos (a travessia de verão, o sexo, a violência, a morte) e deixava a cena armada para as personagens que os viveram contarem tudo para o público, em palavras apenas. Na transição do palco para a tela, o diretor fez uma escolha fundamental: usar tanto o cinema quanto o teatro, munidos de diferentes recursos expressivos, para proporcionar ao espectador uma viagem sinestésica ao interior das duas personagens femininas, cujas diferentes leituras do passado e os desconexos episódios vividos inspiram tratamentos narrativos e cinematográficos próprios, a serem conhecidos nos próximos capítulos.

Partindo de dois relatos contrastantes, cada qual seguindo o ponto de vista de uma narradora – ora *Mrs. Venable*, a mãe abnegada, uma viúva rica e superprotetora; ora *Miss Catherine*, prima e confidente, com um suposto histórico de desvio de comportamento ligado à sexualidade, tida como louca pela família - o cineasta Joseph L. Mankiewicz remonta a trajetória de um terceiro personagem, morto, que não pode falar por si e deixa-se ser “narrado” pelos vivos. Sabendo ter em mãos depoimentos contraditórios, tanto na forma como no conteúdo, Mankiewicz propõe uma “encenação” que caminha em terrenos de divisa: consciente e inconsciente, memória e esquecimento, real e imaginado, figura e fundo, palco aberto e plano fechado.

O primeiro capítulo da presente monografia servirá para aprofundar minhas reflexões sobre os paralelos entre a lembrança que guardamos dos filmes e a lembrança que guardamos da própria vida. Para isso, traçarei um breve panorama histórico da

memória, ou melhor, da *arte de recordar*, seus conceitos fundamentais e sua importância em diferentes sociedades.

Por sua vez, o segundo capítulo abordará a *memória idealizada* que *Mrs. Venable* põe em palavras na primeira narração, que, interrompida apenas por perguntas ou breves comentários de outro personagem, dá conta, praticamente sozinha, do ato inicial de *De Repente, No Último Verão*. Entra em questão também o peso do texto teatral naquela narração e sua relação com a câmera. A partir da *Teoria do Drama Moderno*, de Peter Szondi, será possível desdobrar a evolução das estratégias usadas no teatro (principalmente na dramaturgia, ou seja, na escrita teatral) para marcar a passagem do tempo.

No terceiro capítulo, escreverei sobre a *memória reprimida* na origem do trauma de *Miss Catherine*, revelado na metade final de *De Repente, No Último Verão*. Tratarei então do clímax narrativo – no qual a palavra e a imagem estão sobrepostas no discurso do filme, dessa vez, usando recursos do cinema clássico narrativo para ativar a percepção do espectador. *A Narrativa Cinematográfica*, de André Gaudreault e François Jost, será meu farol na reflexão sobre todo um *modus operandi* usado para representar um tempo contraditório na narrativa cinematográfica: o passado sempre presente.

De Repente, No Último Verão, lidando com a memória, uma experiência sempre individual, também me permite escrever sobre um *cinema de personagem* – o que é muito caro a qualquer roteirista, porque dialoga diretamente com um dos elementos centrais, senão o elemento central, da dramaturgia. Dessa maneira, é possível extrair da teoria uma produtiva interface com o processo de criação e escrita de roteiros: meu objetivo confesso.

Há também uma oportunidade de observar melhor o diálogo, cada vez mais consistente, entre teatro e cinema. É sempre importante notar como uma arte é perpassada pela outra – seja nos filmes que reconfiguram textos dramáticos ou mesmo nas peças de teatro que, hoje mais que nunca, incorporaram projeções e vídeos na construção da sua *mise-en-scène* – e, ao mesmo tempo, perceber as heranças narrativas, técnicas e estéticas que contribuíram para a construção do olhar do público, tanto no espetáculo teatral quanto no audiovisual. Não por acaso a obra de Tennessee Williams foi convidada à análise: o dramaturgo norte-americano tem uma forte relação com o cinema (cinéfilo assumido, ele próprio adaptou muitos dos seus textos teatrais para a forma de roteiros, sendo co-roteirista de *De Repente, No Último Verão*) e escolheu a memória como um traço de autoria. Basta citar *À Margem da Vida*¹ ou *Something Cloudy, Something Clear*², em dois extremos da carreira do dramaturgo, para ter vulto da quantidade de peças em que o teatrólogo se debruça sobre o tema, sempre buscando uma nova forma cênica para o que chamamos de memória.

Semelhante variedade de representações existe no cinema.

É o que o leitor verá nas próximas páginas.

¹ *À Margem da Vida*, também conhecida como *O Zoológico de Vidro*, é o nome dado, em português, ao espetáculo *The Glass Menagerie*, o primeiro escrito por Tennessee Williams a ganhar notoriedade. Trata-se de uma história familiar, em tempo pretérito, narrada por um filho que evadiu o lar e deixou à própria sorte a mãe e a irmã, duas criaturas incapazes de viver no presente. A peça foi adaptada para o cinema duas vezes, em 1950 e 1987, sendo dirigida, respectivamente, por Irving Rapper e Paul Newman.

² *Something Cloudy, Something Clear* é o título original da última peça de teatro que o dramaturgo Tennessee Williams estreou em vida, em 1981. Trata-se de um relato, com tintas autobiográficas, passado em dois tempos, 1940 e 1980, no qual um dramaturgo relembra e reconta um caso de amor homossexual não correspondido, nos primórdios da sua vida artística.

SAM SPIEGEL presents

ELIZABETH TAYLOR

MONTGOMERY CLIFT
KATHARINE HEPBURN



...suddenly
last summer
Cathy knew
she was
being used for
something evil!

"SUDDENLY, LAST SUMMER"

Based on the play by
TENNESSEE WILLIAMS
Written for the screen by GORE VIDAL and TENNESSEE WILLIAMS

Directed by
JOSEPH L. MANKIEWICZ

Produced by
SAM SPIEGEL

Production Designer Oliver Messel
A COLUMBIA PICTURES RELEASE

Figura 1: cartaz da época do lançamento de *De Repente, No Último Verão*.

CAPÍTULO UM

A MEMÓRIA DO FILME E A MEMÓRIA DA VIDA

A que parte da alma pertence a memória? É evidente que a esta parte da qual brota também a imaginação. E as coisas que, em si próprias, são objeto da memória, são todas aquelas que dependem da imaginação³.

1.1. O Cinema e a Falsa Memória da Vida.

Muitas pessoas alegam não saber ao certo se trazem recordações reais da infância ou apenas projeções baseadas nas histórias relatadas pelos mais velhos. De fato, as memórias que nos contam são manipuladas e postas “em cena” com ajuda da imaginação. Proponho ao leitor o seguinte exercício: *procure lembrar como foi despertar no começo do dia de hoje*. Mas não transforme isso em uma simples lista de tarefas matinais. Busque memórias visuais: a cama, talvez o despertador, o banho, as opções dentro do guarda-roupa, etc. A maior parte das pessoas a quem proponho o mesmo exercício sofre um processo curioso – encontra imagens falsas dentro da sua própria memória. *Eu me vejo abrir os olhos... Levantar da cama... Tomar café em pé na cozinha... Escolher uma camisa limpa no armário aberto à minha frente...* Todas essas descrições, ainda que sejam fiéis aos acontecimentos a que se referem, trazem cenas que não poderiam ter sido vistas assim pelos olhos humanos.

³ ARISTÓTELES. *Da Memória e Reminiscência*. [p.46]

Como sabemos, cada um de nós “vê” o mundo de dentro de si mesmo. É como se nossos olhos produzissem um contínuo plano sequência da vida, filmado segundo o nosso próprio ponto de vista o tempo todo. Provavelmente, se pudéssemos recordar com precisão o suficiente, nossa primeira memória visual do dia de hoje seria algo como um pedaço amassado do travesseiro ou dos lençóis da cama; uma visão confusa do teto do quarto com a luz do sol entrando; a imagem bem íntima da pessoa deitada ao nosso lado. Quando acordamos, porém, *não vemos* a nós mesmos levantando da cama – essa imagem é uma ilusão – porque estamos inseparavelmente colados aos nossos olhos, de maneira que é impossível ver a cena como se estivéssemos fora dela. Nesse caso, a memória introduz um recurso do cinema – o olhar externo, o olhar da câmera – dentro da nossa percepção. Com esse referencial, construímos nosso despertar de hoje tal qual a decupagem de um filme: 1) zenital do quarto onde dormimos; 2) plano detalhe do despertador; 3) *close-up* no nosso rosto quando os olhos finalmente se abrem; toda uma gramática que nos foi dada pelo cinema e não pela vida.

Vale a pena então retornar à questão das recordações de infância. Uma menina que, aos seis anos, caiu na piscina e quase morreu afogada lembra-se desse acontecimento, mas não pelo ponto de vista de quem se afogou e sim, pelo de alguém que viu uma criança pequena se afogar. Ou seja, a imaginação é a força que nos descola do nosso corpo e dos nossos próprios olhos – colocando-nos, eventualmente, como atores diante de uma câmera cinematográfica imaginária. O mesmo pode ser dito sobre um primeiro beijo. É pouco provável que qualquer um de nós tenha guardado aquele momento como realmente ocorreu; leia-se: a imagem do objeto da nossa afeição se aproximando mais e mais, dominando todo o nosso campo de visão, até não haver espaço nenhum entre nós. O mais comum é repetir nas recordações o conforto visual de

um beijo de cinema – e assim, o casal do qual um dia fizemos parte, visto apenas de perfil, em plano americano, troca carícias abaixo do céu estrelado e ao som de uma melodia romântica qualquer, quem sabe violinos. Nós “vemos” o beijo *de fora*, como uma plateia. É assim que queremos nos lembrar dele, mas todas aquelas imagens não foram vivenciadas, mas fantasiadas por nós mesmos.

Talvez eu tenha pecado por excesso. Não sei até que ponto recordamos a vida com trilha sonora e paisagem exuberante – mas é inegável, por outro lado, que “produzimos” relatos tanto através das palavras, sempre que contamos nossas histórias a alguém, quanto por meio das lembranças, que servem para representar para nós mesmos aquilo vivemos ou pensamos ter vivido.

1.2. Uma Breve História da Memória

Segundo a mitologia grega, *Mnemósine*, a deusa da lembrança, era progenitora junto a *Zeus* de todas as musas – capazes de inspirar no homem comum a criação artística e científica. Em última instância, a arte e a ciência nasceriam da memória. Não havendo, portanto, nenhum campo de conhecimento que prescindisse da habilidade humana de recordar. Na Grécia Antiga, a escrita era um saber restrito a poucos e a imprensa, como plataforma de difusão e registro de ideias, não havia sido inventada. Dessa maneira, a tradição oral e a própria oratória eram partes fundamentais do organismo daquela sociedade. Quem tinha a melhor memória eram os sábios, os poetas, os historiadores, os políticos; figuras públicas que, naturalmente, assumiam papel de liderança frente aos demais – pensemos em Homero, por exemplo. No entanto, partiu de outro poeta grego, Simônides de Ceos, o primeiro a fazer da poesia um ofício, a reflexão que nos interessa particularmente: para ele, o sentido mais importante para a fixação da

memória seria a visão, secundada pela audição. Talvez esteja na obra deixada por Simônides a primeira relação de que se tem notícia entre, de um lado, *a lembrança* e, do outro, *a imagem e o som* – ou, no nosso vocabulário específico, o audiovisual.

Na *República*, por sua vez, Platão traça sua própria *Teoria da Reminiscência*. O principal objetivo do texto é diferenciar duas funções dentro da memória. A primeira delas é a *conservação das sensações*: uma memória passiva, não relacionada ao pensamento, que lida com impressões e experiências diretas da vida. Diferente disso seria a *reminiscência* – segunda função da memória – a atividade de recordar, um movimento voluntário que busca no passado informações e conhecimentos que o homem já detinha em si mesmo, apesar de, muitas vezes, estarem adormecidos. Para Platão, a *reminiscência* seria um processo semelhante ao de “aprender”.

A teoria de Platão sobre a memória foi levada adiante e retrabalhada por seu pupilo mais notável, Aristóteles, que fez suas próprias emendas ao pensamento do mestre. Em *Da Memória e Reminiscência*, texto que originalmente faria parte de *De Anima*, estudo mais complexo sobre as relações entre corpo e alma, Aristóteles diferencia dois momentos, um anterior e outro posterior, no processo de memorização: primeiro percebemos e, depois, pouco a pouco, transformamos aquilo que percebemos, ou que achamos ter percebido, em conhecimento consolidado. Para o filósofo grego, a imaginação seria a ponte entre o primeiro e o segundo momento: levando a impressão inicial, um mero borrão, a se tornar a imagem definitiva que fica na nossa memória. Nesse caso, o que chamamos acima de “borrão” está no campo da memória passiva – foi o que impregnou de vez as nossas retinas – e a “imagem definitiva” seria o conceito que formulamos a partir desse “borrão”, como um rascunho e a obra final, que passa então a fazer parte do repertório acessado pela *reminiscência*.

Tomás de Aquino, sacerdote italiano do século XIII, em sua *Summa Theologica*, também guardava diferenças conceituais entre *memória* e *reminiscência*, muito embora seus escritos sobre o tema estivessem centralizados na fé. O cerne dessas diferenças se prestava para destacar o homem dentre os outros animais.

O homem não possui, como os outros animais, apenas a memória, que consiste na lembrança imprevista do passado, mas também a reminiscência, que é quase fazer silogismos buscando a lembrança do passado.

Para Tomás de Aquino, no entanto, a única explicação possível para a reminiscência era a manifestação divina, uma dádiva de Deus ao homem. Isso nos remete imediatamente ao pensamento de uma época. Na Idade Média, a memória transformou-se em um instrumento final de catequese. Para o Cristianismo, a lembrança era útil, sobretudo, por desenhar ídolos e parábolas morais no imaginário popular, reforçando contos bíblicos e traçando linhas bem definidas, quiçá intransponíveis, entre comportamentos que levariam os fiéis ou à salvação no reino dos céus ou à danação eterna da alma, sem meias palavras. Por outro lado, o paulatino advento da imprensa parecia questionar o lugar e a importância da memória frente à reprodutibilidade mecânica, em papel e tinta, do que “merecia ser lembrado” por todos.

Com a transição ideológica do Teocentrismo para o Humanismo, a memória deixou de ser uma inspiração divina – fruto do inexplicável – e voltou a ser uma possibilidade do homem, portanto, um saber à altura da razão. Muitos pensadores modernos se debruçaram sobre o tema e contribuíram para conceituá-lo. De todos, por me faltarem páginas infinitas, destaco apenas um: René Descartes, filósofo francês do século XVII. É na obra de Descartes que nasce o conceito de *ideias fictícias*: que estariam em um lugar de limite entre a memória e a imaginação. Em linhas gerais,

são registros da vida que, quando revisitados e complementados pela imaginação, criam situações irreais, falsas memórias. Vale lembrar o exemplo do início do capítulo: o despertar que cada um de nós “encena” para si mesmo. Se a lembrança está repleta de incongruências geográficas e imagens forjadas, é porque parte de um acordo interno selado entre a memória e a imaginação – é uma *ideia fictícia* da realidade, usando aqui o vocabulário cartesiano.

No século XX, a questão da lembrança e do esquecimento estaria na gênese da psicanálise. Em sua obra completa (1976), Sigmund Freud enuncia a advertência de Kant: não se deve julgar a percepção como idêntica ao percebido, à coisa em si; e define a realidade objetiva como incognoscível. Para ele, o que chamamos de percepção não seria um reflexo efetivo do real. Em vez disso, a ação de perceber, longe de uma simples condução de impressões até a consciência, seria um processo. Através dele, o mundo exterior passaria por uma série de filtros antes de ser, finalmente, transcrito para uma sensação consciente. Na teoria freudiana, o processo de percepção não é de natureza imediata – existe um intermediário psíquico, o imaginário de cada um, entre a recepção de estímulos e a memória que se guarda deles para futuras consultas.

1.3. As “Memórias” e a Idade Contemporânea

O espírito era essencialmente sucessão, tempo. Agora, falar de um sujeito é falar de uma duração, de um costume, de um hábito [...] o sujeito é a síntese do tempo, a síntese do presente e do passado em vista do porvir.
(DELEUZE, 2001)

No primeiro livro de Gilles Deleuze, *Empirismo e Subjetividade: Ensaio Sobre a Natureza Humana Segundo Hume*, publicado em 1953, as reflexões sobre a memória estão centralizadas no homem e nas suas experiências. Deleuze escreve que:

“as memórias, os sentidos e o entendimento estão todos fundados sobre a imaginação”. De certo, a habilidade de retornar voluntariamente ao passado – buscando, por motivação pessoal, situações que hoje *já não estão* – abre espaço para a imaginação, seja preenchendo as lacunas do esquecimento, seja adulterando a aparência do que foi vivido por nós. Muito se questiona hoje o uso do *photoshop* e de seus similares como forma de “editar” a verdade das imagens. No entanto, em um sentido mais amplo, menos concreto, tal papel sempre coube aos nossos olhos. A relação entre a natureza e a percepção humana não precisa necessariamente ter como mediador uma câmera fotográfica ou um *software* de computador – na maior parte das vezes, nossos próprios sentidos assumem o papel de mudar a verdade à sua maneira.

Perante o mundo, o primeiro filtro somos nós. Anäis Nin teria escrito - “Não vemos as coisas como são: vemos as coisas como somos”⁴. Em outras palavras, a memória que guardamos da vida, mesmo aquilo que pensamos ter visto com nossos próprios olhos, sofre com as deformações, com as opacidades e com os pontos cegos da nossa consciência parcial. Um exemplo disso está nas relações afetivas. O casal apaixonado faz grande uso dessa seleção da realidade – normalmente, ampliam-se as características positivas do parceiro, ressaltando suas belezas e o que houver de mais interessante nele, enquanto os defeitos são apagados. É natural que haja prazer visual diante da pessoa amada, que se tenha gosto em vê-la, mesmo quando não a achamos especialmente bonita. Já no contexto de uma separação, a visão funciona no sentido inverso: *o nariz é grande, a barba está mal feita, os indícios de calvície são gritantes;*

⁴“We do not see things as they are, we see them as we are”.

NIN, Anäis. *Seduction of the Minotaur*. [p.145]

qualquer imperfeição na aparência torna-se mais evidente que as qualidades. Contudo, a fisionomia é a mesma: a mudança ocorreu nos nossos olhos e na forma de “decupar” a realidade. Agora a situação subjetiva do observador é outra. Não há o amor apaziguando a vista, mas sim o ódio causando suas próprias deformações – será que nunca vemos alguém como de fato é? Talvez nenhuma imagem que se faça do mundo, com exceção daquelas geradas automaticamente por sistemas operacionais, esteja isenta dos ruídos da subjetividade. Sentimentos, saudades, desejos, sonhos, ideologia, rancor - tudo isso faz parte de uma segunda ótica humana, que está muito além da física.

Se apenas os olhos nos ensinam muito da vida – aprendemos qual ônibus tomar para voltar para casa, aprendemos como lavar a louça só de observar os mais velhos fazerem isso, aprendemos a diferença entre um dia de sol e um dia nublado levando em conta apenas a luminosidade do nosso quarto ao amanhecer – todo esse aprendizado não é necessariamente “presencial”. Conhecemos lugares, culturas diferentes, personagens e modos de fazer por meio de produtos audiovisuais que viajam no tempo e no espaço, chegando até nós sem que precisemos ir até eles – sem o contato *ao vivo*. E mais, o mundo que vimos e o mundo que viram por nós (incluindo, nesse caso, o cinema) formam o mesmo acervo dentro da nossa memória: *imagens em movimento*, sejam capturadas pelos nossos olhos ou pelas lentes de outrem. Será possível que, com a fusão entre lembrança e imaginação, o filme e a vida assumam feições cada vez mais difíceis de serem diferenciadas?

Com o pronto avanço das tecnologias, desde a metade do século passado, as teorias sobre a memória, em grande parte, migraram do campo da filosofia e da literatura para a neurobiologia contemporânea. De certa maneira, a livre argumentação dos pensadores de outrora, firmados por dúvidas e certezas individuais, foi substituída por uma metodologia científica: mensurável e empírica, com testes e margem de erro,

partindo de um mapeamento efetivo das áreas do cérebro humano. Não há mais a ideia de uma memória única – sobre a qual seja possível formular postulados gerais - mas sim de várias “memórias”, com funções dependentes, armazenadas em partes diferentes do nosso córtex cerebral e atuando de maneira coordenada. A *memória procedural* dá conta das capacidades motoras e dos modos do corpo humano. O que chamam de *memória de trabalho*, de fugaz fixação e rápido esquecimento, serve para armazenar informações em caso de necessidade imediata (como números de telefone, nomes, endereços, que logo mais serão totalmente esquecidos) e também para identificar situações de perigo a tempo de elaborar possíveis reações ou rotas de fuga. Por sua vez, a *memória declarativa*, esta sim, tem a função de registro, sendo seccionada em dois acervos independentes: o *semântico*, que lida com o conhecimento geral (aquilo que aprendemos com os livros, com os jornais, com a internet, com a escola); e o *episódico*, que armazena tudo o que assistimos e mais o que vivemos num mesmo banco de dados. Dessa maneira, a pergunta com que fechei o parágrafo anterior pode ser respondida agora: a memória do filme e a memória da vida ocupam o mesmo espaço dentro de nós. Uma ideia que muitos estudiosos debruçados sobre as artes do espetáculo, como Edgar Morin, já tinham por intuição.

Confundiríamos mesmo a participação imaginária e a participação social, o espetáculo e a vida. [...] Na medida em que identificamos as imagens da tela com a vida, pomos as nossas projeções-identificáveis referentes à vida real em movimento. [...] Foi, evidentemente, na medida em que os espectadores do cinematógrafo Lumière acreditaram na realidade do trem avançando para eles, que se assustaram. Na medida em que viram “cenas de um realismo espantoso” é que se sentiram, ao mesmo tempo, atores e espectadores. (MORIN, 1991, p.151)

Os olhos são a porta de entrada tanto do mundo real quanto do mundo virtual. Não é incomum reconhecer traços do cinema fora da tela. Vamos de encontro àquela

mulher de óculos escuros e colar de pérolas⁵ – quase esbarramos nela na correria da vida urbana – mas, depois disso, voltamos para casa nos perguntando com quem ela tanto se parecia. Lembrava não uma amiga qualquer de outro tempo. Ninguém com quem já tenhamos nos encontrado face a face. Em vez disso, aquela mulher se parecia com uma personagem do filme a que assistimos na véspera. O mesmo acontece quando estamos presos num engarrafamento e, de repente, entre as pistas repletas de carros, deparamo-nos com uma jovem vendendo jornais. A cena pode se comunicar não com algo que tenhamos antes vivido – e, sim, com a memória de um filme de Godard⁶:
New York Harold Tribune! New York Harold Tribune!

1.4. A Memória Como Experiência Individual.

Dependendo de tantas variantes, a lembrança é uma experiência individual. Não é possível que dois indivíduos, diante do mesmo evento, produzam recordações iguais do que quer que tenha acontecido. Obrigatoriamente o episódio foi visto de lugares diferentes (no mínimo, dois pontos de vista) e por seres muito diferentes, trazendo cada qual uma história pregressa para somar àquela e assim melhor compreendê-la. Faça o teste e ponha a minha afirmação à prova. *Peça para dois amigos próximos contarem um mesmo caso.* Com certeza, as versões resultarão diferentes – mesmo que sejam fiéis aos fatos – porque cada narrador terá reparado em uma certa quantidade de aspectos e esquecido os outros, selecionando da realidade como um todo aquele recorte

⁵ Partindo dessa descrição, quem não se lembraria de *Holly Golightly*, célebre personagem de Audrey Hepburn, no filme *Bonequinha de Luxo*, de 1961.

⁶ Uma cena emblemática da *Nouvelle Vague*, na qual a personagem de Jean Seberg vende jornais na rua aos altos brados, em *Acrossado*, de Jean-Luc Godard, lançado em 1960.

que lhe chamou a atenção por razões inteiramente subjetivas. A memória é um acervo pessoal para cada indivíduo.

Nos filmes, assim como na vida, qualquer recordação está sujeita à influência de quem se lembra. Nenhuma memória é integralmente fiel ao que remonta – porque sofre avarias da passagem do tempo e do ponto de vista de um observador em especial. Não é possível se lembrar de algo *em geral*: sempre estaremos atrelando aquela versão dos fatos ao seu autor. *Rashomon*, um clássico de Akira Kurosawa, trata de um mesmo crime contado por quatro pontos de vista – inclusive o do próprio morto – cada um deles restrito ao saber do seu narrador, sem que haja um parecer definitivo. No filme, a memória não é uma verdade absoluta, remontando os fatos assim como foram, mas um produto dos personagens, estando sujeita à visão parcial deles. Sendo assim, quando o cinema lida com a lembrança, precisa tomar partido de um personagem. Aceitando assim as consequências de dar a ele, durante tempo indeterminado, a palavra e o poder de dirigir a obra – leia-se, de escolher o que está dentro e o que está fora de quadro, o que será visto e o que será escondido, como em uma segunda decupagem.

Sobre esse efeito – *a subjetividade da lembrança se impondo à narrativa do filme* – pretendo versar nos dois próximos capítulos: cada qual dedicado a uma personagem e a uma proposta de encenação.

CAPÍTULO DOIS

MRS. VENABLE E UM PASSADO IDEALIZADO

MRS. VENABLE: O que é a vida da maioria das pessoas senão uma trilha de escombros? A cada dia mais e mais escombros formando um longo caminho que elas vão deixando para trás, sem nenhum cuidado, até a morte chegar... Eu e meu filho Sebastian construíamos nossos dias – cada um deles – nós esculpíamos cuidadosamente cada dia das nossas vidas. É isso. Deixamos para trás um rastro de dias que era como uma obra de arte.⁷

2.1. Apresentação: Masculino e Feminino

O ano é 1937.

De Repente, No Último Verão começa com uma data concreta. O dado preciso de tempo, uma informação inquestionável, que se escreve na tela em números garrafais, é uma contradição quando pensamos na tênue e insegura relação das duas personagens femininas, *Mrs. Venable* e *Miss Catherine*, com o presente e com o passado, traçados em círculos que se apagam e se confundem. Por enquanto, o público não foi apresentado a nenhuma das duas, tampouco ao argumento central. Curiosamente, em um filme polarizado por mulheres, o primeiro personagem introduzido ao espectador é o médico *Dr. Cukrowicz*, de personalidade e traços de identidade remotos, cuja grande

⁷ WILLIAMS. *O Zoológico de Vidro, De Repente No Último Verão, Doce Pássaro da Juventude*. [p. 166]

função na trama é semelhante à do próprio público: *colocar-se no meio daquele embate e buscar a verdade, uma noção utópica, a partir do discurso daquelas duas mulheres*. Se o feminino está relacionado, como manda a tradição, com a emoção, a sedução, o sentimento, a subjetividade, a fragilidade e, ao mesmo tempo, a força ancestral da natureza (muitos são os paralelos entre a mulher e a terra-mãe), por outro lado, *Dr. Cukrowicz*, o único personagem masculino com presença física na história, sendo o falecido *Sebastian* uma presença metafísica, representa a ideia de um antônimo para tudo isso: ele é a razão, a ciência, a imparcialidade, o bom senso e, de certa maneira, um depoimento de autoridade. Ele tem o poder de dizer sim ou não, de diagnosticar a até então especulada loucura de *Catherine*, de autorizar e performar a cirurgia de lobotomia, de reconhecer como autênticas as memórias que as duas mulheres guardam dos verões passados – arbitrando, assim como um juiz, detentor da sabedoria mais inequívoca, porque não lida com a intuição, mas com *os fatos como são*, se é que isso existe, as decisões que pontuam o início e o final do filme.

Nas sequências iniciais, depois dos créditos, uma interna do sanatório *Lion's View* (algo como *Vista do Leão*, a primeira dentre várias referências a animais e bestas sagradas no texto de Williams) é separada das demais e levada para a sala de cirurgia. Lá, em péssimas condições, *Dr. Cukrowicz* dá conta de uma delicada operação de lobotomia, aos olhos de uma junta de médicos residentes. Enquanto a paciente permanece no térreo, deitada na maca, os doutores se encontram em uma espécie de mezanino, um plano acima, como seres superiores. O mezanino, certamente, serve para melhorar a visibilidade dos médicos, todos homens, um indício claro da época em que a história se passa, mas também sublinha uma posição de poder e de autoridade. Vale destacar que *Dr. Hockstader*, o responsável pelo hospital, na sequência em questão visto sempre em situação “superior” à câmera, o que está ligado ao ponto de

vista de *Cukrowicz*, abaixo dele espacial e hierarquicamente, torna-se uma força opressora e até mesmo antagônica no correr do filme. O próprio *Dr. Hockstader* anuncia que a sala de cirurgia ocupa o espaço onde antes havia uma biblioteca – opondo, nas entrelinhas, se levarmos em conta que a lobotomia é um processo de apagamento e a biblioteca, um acervo de preservação, os conceitos de memória e de esquecimento.

Uma carta traz a promessa de saldar os problemas financeiros do sanatório. *Violet Venable*, a viúva mais rica da cidade, abalada com a morte do filho único, decide fazer uma milionária doação àquela instituição, tendo como condicional não anunciada o tratamento da própria sobrinha, *Miss Catherine Holly*, uma provável candidata à lobotomia. *Dr. Cukrowicz* comparece ao encontro marcado, com a missão de levantar fundos, e, pela primeira vez no filme, entra em um território desconhecido, cuja única autoridade é uma mulher, mais vivida e mais poderosa que ele. O contraste com a realidade do hospital é imediato. *Mrs. Venable* vive em uma mansão nababesca, cuja mobília remete a diferentes épocas da história, como um antiquário. Já na entrada, a secretária adverte ao médico: *ele está 23 segundos adiantado*. *Mrs. Venable*, contrariando o estereótipo, seria uma mulher com objetivos e interesses exatos?

Nada na apresentação da personagem para o público é mais emblemático que sua entrada em cena, num escandaloso *contra-plongée*, que deixa em nós, espectadores, a sensação de que somos pequenos em relação à protagonista: *Mrs. Venable desce ao nosso mundo*, como quem baixa à câmara dos comuns, por meio de um elevador particular (Figura 2). Ela mesma se explica: *no Império Bizantino, o trono se eleva para impor medo aos visitantes; em uma democracia, Mrs. Venable quer estar à altura do próximo*. O discurso estabelece por princípio uma situação de hierarquia: a anfitriã é superior ao convidado. Essa superioridade, com raízes financeiras, também se expressa de várias formas: no seu vocabulário, na sua indumentária, no seu modo de vida, na casa

ao seu entorno. De certa maneira, a direção de arte tem papel fundamental para a construção de *Mrs. Venable* como uma mulher que também é *definida* por tudo aquilo que tem.



Figura 2: a primeira aparição de *Mrs. Venable*, transportada ao térreo por um elevador particular.



Figura 3: no jardim de *Sebastian*, *Mrs. Venable* alimenta a *Armadilha de Vênus*.

Um exemplo disso é o jardim de *Sebastian*. Trata-se de um cenário recorrente no filme e único na peça de teatro, de valor capital para o desfecho da história. Nesse jardim, o poeta morto no verão passado tentou emular a “criação” da natureza, um trabalho que remete ao divino, reunindo espécies raras e ancestrais. Na ausência de *Sebastian*, o jardim tornou-se uma ocupação para sua mãe. *Mrs. Venable*, inclusive,

alimenta uma planta carnívora primitiva, chamada de *Armadilha de Vênus* (Figura 3). Uma metáfora assumida para a natureza “devoradora” do amor e, em última instância, uma citação à morte de *Sebastian*, comido vivo para purgar seus próprios instintos, fome de liberdade, fome de sexo, fome de amor, e também os instintos dos outros animais, fome de comida, fome de dinheiro, fome de diferença, fome de violência – sobre isso, no entanto, escreverei no próximo capítulo.

2.2. A Memória Idealizada do Filho

Mrs. Venable é a guardiã moral da memória do filho *Sebastian*. Não apenas através do jardim ou do memorial que pretende erguer, mas, sobretudo, por ser grande conhecedora da sua obra poética. *Sebastian* escrevia um poema por ano, durante o verão. Os outros nove meses eram apenas uma preparação – o tempo de gestação. “*A vida de um poeta é o seu trabalho e vice-versa*”. Com isso, *Mrs. Venable* quer dizer que a poesia se alimenta da experiência de vida dos poetas, sugando seus sentimentos e suas impressões diante do mundo, formando em versos uma biografia lírica, *um passado idealizado*. Na visão dela, *Sebastian* era um poeta celibatário. Ninguém estava à altura da sua pureza – a não ser a própria mãe. Ele desprezava sumariamente a fama e perseguia o ideal maior da beleza. *Mrs. Venable* e *Sebastian* viajavam pelo mundo, lado a lado, não como mãe e filho, mas sem distinções frente a qualquer outro casal – uma relação ambígua, beirando o incesto, que o filme e a peça apenas insinuam para o espectador. No momento da “concepção”, em terras estrangeiras, *Mrs. Venable* era o “porto seguro” onde poeta atracava. Ao fim do verão, prenhe do poema, *Sebastian* retornava para casa com o caderno sem páginas em branco. Os “poemas de verão” eram uma coleção das suas memórias, decantadas na própria subjetividade. No último verão,

com a morte de *Sebastian*, não houve poema – e, assim, o passado tornou-se uma caixa preta, inviolável e inacessível a *Mrs. Venable*, a não ser através da memória de *Miss Catherine*, um território livre de idealizações, no qual *Sebastian* não será lembrado como alguém sagrado, mas, como todos nós, humano.

Há uma diferença ideológica por trás desses dois discursos. Assim como há também uma variação na sua recepção pelos demais personagens. A narrativa construída pela mãe é oficial e absoluta, não deixa margem entre a versão e os fatos, a memória é uma cópia conforme da própria realidade – se *Mrs. Venable* se lembra é porque, de fato, aconteceu e foi exatamente conforme ela disse. Como sabemos, isso é uma falácia. O real, que é a vida em si, uma contínua sucessão de acontecimentos, não é proferível por ninguém e não conta sua própria história. “Isto é, a partir do momento que lidamos com uma narrativa, sabemos que ela não é a realidade” (JOST, 2009).

Por sua vez, a história contada por *Miss Catherine* é frágil, contem pontos cegos e supressões, inspira surtos de histeria e é colocada em dúvida pelos demais – uma memória que, na visão de todos, não é fiel aos fatos, porque foi deformada por uma “loucura” de diagnóstico impreciso. Sendo excludentes entre si, as duas visões do personagem *Sebastian* não podem conviver – uma delas precisa ser apagada, se necessário cirurgicamente, sem deixar nenhum rastro, para que a outra ocupe definitivamente o seu lugar, solidificando-se tal qual argamassa e gerando uma lembrança universal, o perfil público oficial do poeta.

MRS. VENABLE: [...] meu filho procurava por Deus. Quer dizer, por uma imagem clara dele. Sebastian passou todo aquele ofuscante dia equatorial na vigia do mastro da escuna assistindo ao que acontecia naquela praia das Ilhas Encantadas até que ficasse escuro demais para

enxergar; e, quando ele desceu, me disse “Agora eu O vi!”. Ele queria dizer Deus.⁸

Na metade inicial do filme, *Mrs. Venable* narra para *Dr. Cukrowicz* um episódio simbólico, que, não fossem as interjeições e os breves comentários do personagem masculino, todos sem grande importância, poderia ser constituído por um longo monólogo, cujo desenrolar natural cobriria quase totalmente o primeiro ato da narrativa, como acontece na obra original para o teatro. Trata-se da descrição minuciosa de um verão no passado, uma viagem às Ilhas Encantadas, no arquipélago de Galápagos, onde mãe e filho presenciaram um espetáculo de horror proporcionado pela natureza: *os pássaros famintos devorando os filhotes de tartaruga a caminho do mar*. A principal função do episódio, sem maior repercussão na narrativa, parece ser a de estabelecer uma constelação de signos em torno do personagem *Sebastian*. Ensinado pela própria natureza, que não segue a compaixão humana, como observa *Dr. Cukrowicz*, o poeta aprende algo sobre o seu próprio destino inescapável, uma espécie de *pathos* trágico, uma morte mística e sem possibilidade de remissão, que se concretizaria anos à frente. Tanto é assim que, depois de assistir à predação das tartarugas marinhas, *Sebastian* afirma que “viu a face de Deus” – tornando-se ele próprio um semi-deus, alguém remotamente sagrado, objeto de culto e adoração por parte da mãe. Tendo ascendido a outro plano, acima dos mortais, o poeta não pode mais ter desejos mundanos – precisa ser protegido por *Mrs. Venable* (o superego) da sua própria humanidade, que transpira, sobretudo, a maior das “impurezas”: o impulso sexual. A morte prematura do poeta, supostamente casto, livre de pecados, é o argumento final da sua canonização no próprio lar, com direito até à construção de uma “capela”, o seu memorial.

⁸ WILLIAMS. *O Zoológico de Vidro, De Repente No Último Verão, Doce Pássaro da Juventude*. [p. 160]

2.3. *Mrs. Venable* e Outras Mulheres na Obra de Williams

Através da memória do filho, *Mrs. Venable* se relaciona com *um passado idealizado*. Fruto de gerações anteriores, tanto em relação ao médico quanto à sobrinha, a viúva vê os valores de outrora (como a castidade, a erudição, o pudor, a misantropia, a espiritualidade, supostamente tão presentes em seu único filho) serem estilhaçados por uma juventude guiada pelo corpo, pelo prazer, pelo movimento e que, em uma época pré-revolução sexual, começava a descobrir o erotismo. A *visão de mundo* de *Mrs. Venable* é justificada por seu *lugar no mundo*: ela é uma viúva rica, mãe abnegada, provavelmente cristã, em estado de luto (apesar do figurino branco, a cor favorita do rebento), uma dama de sexualidade oculta, dando então os primeiros sinais de envelhecimento, que desfruta de uma posição destacada no microcosmo daquela cidadezinha e preza pela imagem “respeitável”, quase bíblica, da sua família perante a sociedade local. De certa maneira, a personagem remete a outras mulheres presentes na obra de Tennessee Williams, que, cada qual ao seu modo, também se deslocavam da realidade em busca de uma existência superior, uma miragem, muitas vezes colocada no passado. O que dizer de *Blanche Dubois*⁹ (Figura 4) que “não queria realidade e sim, magia”, terminando encarcerada como louca? Outro exemplo está na peça *Anjo de Pedra: Alma Winemiller*¹⁰ (Figura 5), filha de um pastor luterano, passando dos trinta

⁹ *Blanche Dubois* é personagem principal da mais famosa peça de Tennessee Williams, conhecida, em português, como *Um Bonde Chamado Desejo*. A obra foi adaptada para o cinema, em 1951, por Elia Kazan, ganhando o título nacional *Uma Rua Chamada Pecado*. Neste filme, o papel coube a Vivien Leigh, que, desde então, tornou-se uma espécie de “imagem oficial” da personagem no imaginário do público.

¹⁰ *Alma Winemiller* é a personagem principal da peça conhecida como *Anjo de Pedra* ou *Summer and Smoke*, no original. Houve uma adaptação para o cinema, em 1961, dirigida por Peter Glenville e com Geraldine Page, atriz que já interpretara o papel no teatro, como *Alma*. Page faria ainda a adaptação de *O Doce Pássaro da Juventude*, outra peça de Williams, para o cinema – dessa vez, interpretando uma atriz decadente, personagem sensual e voluntariosa na tela.

anos, espera em situação de virgindade um amor idealizado, cujo único indício está no primeiro beijo, recebido na infância. *Amanda Wingfield* (Figura 6), personagem de *À Margem da Vida*¹¹, uma mãe abnegada, também narra os anos de sua juventude em *Blue Mountain* (o nome da cidade traz em si algo de mágico) como uma lenda, um conto de fadas, no qual ela é a princesa e muitos são os cavalheiros à disposição – situação radicalmente descolada do tempo presente.



Figura 4: *Blanche Dubois* (Vivien Leigh) em *Uma Rua Chamada Pecado*, 1951.



Figura 5: *Alma Winemiller* (Geraldine Page) em *Anjo de Pedra*, 1961.

¹¹ Na segunda adaptação para o cinema, em 1987, *Amanda Wingfield* foi interpretada pela atriz Joanne Woodward, esposa do diretor do filme (e também notório ator) Paul Newman. Nas décadas de 50 e 60, ele fora um ator recorrente em filmes adaptados de peças de Tennessee Williams, tendo estrelado *Gata em Teto de Zinco Quente* e *O Doce Pássaro da Juventude*. Joanna tinha feito, em 1960, o filme *Vidas em Fuga*, também baseado em uma peça do autor. Curiosamente, na versão de *À Margem da Vida* feita para TV, em 1973, o papel de *Amanda Wingfield* coube à própria Katharine Hepburn.



Figura 6: *Amanda Wingfield* (Joanne Woodward) abraça sua filha *Laura* (Karen Allen) em *À Margem da Vida*, 1987.

Um traço une todas essas personagens femininas: *são mulheres que envelhecem com a certeza de que nunca serão tão felizes quanto já foram*, buscando na realização dos filhos ou no mito da juventude, em algum lugar do passado, um alento. Não por acaso, *O Doce Pássaro da Juventude*, outra peça de Williams, também vertida ao cinema, começa com a seguinte citação do poeta norte-americano Hart Crane: “Incontáveis tropeços dão aqueles que ultrapassam a lenda da própria juventude a caminho do entardecer”.

2.4. A Linguagem Teatral

Tão importante quanto o passado que *Mrs. Venable* narra ao *Dr. Cukrowicz* é, em um sentido mais amplo, a forma de narrar do próprio cinema. Nesse caso, Mankiewicz faz uma escolha clara: deixar a linguagem teatral florescer sem interferências diante da câmera cinematográfica. Na segunda metade do filme, quando *Miss Catherine* tem a palavra, a linguagem do cinema invade o texto dramático,

mudando a relação do espectador, antes apenas um ouvinte e de repente transformado em uma testemunha, com o que é contado. Os motivos por trás dessa duplicidade de tratamentos podem ser especulados por nós. *Mrs. Venable* é interpretada por Katharine Hepburn, uma atriz de fundas raízes no teatro. Por outro lado, quem dá vida a *Miss Catherine* é Elizabeth Taylor, uma estrela nascida e criada pelo cinema. De certa maneira, o diretor permite que cada intérprete se acomode à linguagem de encenação que está na sua “origem”. Além disso, o conteúdo dos episódios lembrados pelas duas personagens também influencia a forma com que a câmera se relaciona com eles. *Mrs. Venable* relata um evento, a corrida dos filhotes de tartarugas para o mar, que não a envolve pessoalmente e, por conta disso, poderia ser apenas contemplado, à distância segura, gerando emoções indiretas. Por outro lado, *Miss Catherine* fez parte, não apenas como testemunha ocular, mas também como personagem, dos acontecimentos que culminaram na morte do primo *Sebastian* e que, portando, despertam nela um trauma real, um “tremor de terra” na consciência, fruto da instabilidade entre presente e passado. Cada episódio narrado, real ou não, primeiro está de acordo com a posição da sua narradora na história e com a ideia que ela quer passar ao ouvinte. Afinal, o que seria a figura do narrador senão, como escreve Gaudreault (2009), “essa instância que nos dá informações sobre estados sucessivos dos personagens, em uma ordem dada, em um vocabulário escolhido e que faz mais ou menos ‘passar’ seu ponto de vista”? Sobre o ponto de vista de *Mrs. Venable*, escreverei mais nas páginas seguintes. Sobre *Catherine*, será preciso esperar pelo próximo capítulo.

Tennessee Williams e grande parte da sua obra são expoentes do que se convencionou chamar de drama moderno – uma coleção de autores, encenadores, atores e espetáculos que, influenciando-se mutuamente, definiram novas diretrizes para o teatro de uma época. Por sua vez, como todas as artes de representação, o teatro se

interessou por colocar em cena a passagem do tempo. É possível traçar um panorama das sucessivas aproximações ou tentativas de aproximação entre, de um lado, a dramaturgia e, de outro, a questão da memória, como uma possibilidade da cena. Tenho como fonte a *Teoria do Drama Moderno*, de Peter Szondi, a quem recorrerei textualmente algumas vezes. Na apresentação da edição brasileira, José Antônio Pasta Jr. faz a seguinte consideração geral:

O leitor que acaso começasse a examinar este livro de Peter Szondi pelo índice das matérias poderia facilmente imaginar que está diante de algo como uma breve história ou um panorama do teatro moderno. [...] Sérição e cronologia são, certamente, indispensáveis ao projeto de Szondi, porém nada mais distante dele do que o habitual panorama histórico, em que a mera acumulação de fatos sobre a linha do tempo faz as vezes de *história* – e, tantas vezes, história de uma *evolução* ou de um *progresso*. [...] Ao contrário, o procedimento de Szondi é o de fazer o fluxo do tempo, na plenitude de seu curso, refluir sobre si mesmo e, assim, *refletir-se*. (PASTA JR., 2011, p.7 *et seq*)

Diante dessa citação, também me desobrigo do compromisso de seguir uma cronologia precisa no meu futuro panorama. Em vez disso, parece mais apropriado colocar em diálogo autores e encenações que tenham escolhas semelhantes para representar a memória, mesmo que estejam afastados na linha do tempo. Dessa maneira, é possível verificar a extensão das experiências e estratégias teatrais e, pouco a pouco, fechar o foco naquelas que foram incorporadas ao projeto de encenação do filme *De Repente, No Último Verão*, nosso objeto primordial.

O teatro épico posto em cena pelo dramaturgo e diretor teatral Bertold Brecht é, para muitos estudiosos, incluindo o próprio Szondi, um repertório infinito de “invencionismos” de forma e conteúdo, testando os limites entre o palco e a plateia. A ação que se processa em cena não mais totaliza o espetáculo teatral, como acontecia

no projeto dramático, mas se reflete sobre o público, gerando reações e respostas; e desta interação resulta a obra final. O espectador, nesse caso, não é necessariamente absorvido pelo jogo cênico, não constrói com ele uma relação de identificação, tampouco é trancado do lado de fora do espetáculo – a peça se transforma em um objeto para a consideração do público, despertando-o para a atividade. O que mais nos interessa, no entanto, é que o teatro épico e suas obras não mais significam o mundo, não o representam tal como é, apenas criam sua imagem e se “estranham” diante dela, “um autoestranhamento do homem” (SZONDI, 2011). Dessa forma, o Eu épico, desprovido de uma fatura narrativa a cumprir, sem metas objetivas na dramaturgia, deixa de se relacionar com a cena de maneira obrigatoriamente contínua. O palco não recebe apenas uma sucessão de presentes, cena após cena, mas também abre espaço para que o narrador faça pausas, discursos, reflexões e recordações. Os personagens do teatro épico, ou as *personas* dramáticas, não raro tratam de si mesmos na terceira pessoa – e este é um dos recursos para representar a memória, sempre com distanciamento. Contudo, por fazerem parte de um projeto libertário, as peças épicas de Bertold Brecht certamente se abrem a muitas possibilidades de encenação, sempre facultadas ao diretor, de modo que as acepções cênicas para a lembrança são muitas, mas despontam no processo da montagem e não constam necessariamente no texto teatral, que será nosso foco.

Com o curso natural do tempo, o que havia de novo e radical no teatro épico proposto por Brecht foi sendo apropriado, em doses mais leves, na obra de dramaturgos de todo o mundo - e assim, espalhando-se e transformando o teatro moderno como um todo. Um dos autores a beber nessa fonte foi o norte-americano Thornton Wilder, sobretudo, na peça *Our Town* ou, no Brasil, *Nossa Cidade*. Sem o distanciamento emocional do espectador ou a posição política da obra de Brecht, *Nossa Cidade* é um

caso interessante de representação da memória no palco. O espetáculo, em três atos, trata do escoar do tempo em uma cidadezinha americana comum. Para isso, introduz ao público a figura do “diretor de cena” – também ele um narrador épico – que não faz parte da ação dramática, mas dela tem total conhecimento, assim como da vida dos personagens, tanto no passado quanto no presente e também no futuro. O “diretor de cena” tem um poder negado aos demais personagens. Ele define a ordem do que acontece no palco¹², convoca ou não os personagens à ação, conjura cenas a partir do nada - de modo que a lógica de causa e consequência, tão fundamental no texto dramático, é substituída por uma nova arquitetura, que engendra eventos aparentemente isolados para conformar uma totalidade. Tal como na literatura, onde é possível flexionar os verbos além do tempo presente - dando conta não só do que “é”, mas do que “foi”, do que “era”, do que “tem sido”, do que “costumava ser” e até mesmo do que “será” – o “diretor de cena” também é capaz de gerar no espectador a sensação da vida como um processo de passagem de tempo e acumulação de memórias. O que pode ser bem observado já nas primeiras palavras da peça:

DIRETOR DE CENA: [...] O nome da cidade é Grover's Corner [...] O primeiro ato mostra um dia em nossa cidade. É o dia 7 de maio de 1901. A hora, um pouco antes do romper da manhã. [...] Aqui, isto é, paralela à cidade, é a Main Street. [...] O primeiro automóvel aparecerá dentro de cinco anos – pertencia ao banqueiro Cartwright, nosso conterrâneo mais rico. [...] Uma boa cidade, sabem? Tanto quanto nossa memória alcança, ninguém importante nasceu aqui. As lápides mais antigas do cemitério são de 1670-1680 – são os Grovers, os Cartwright, os Gibbs, os Hershey – os mesmos nomes ainda hoje giram entre nós¹³.

¹² Há um paralelo entre o papel do “diretor de cena” na peça e o da montagem no cinema.

¹³ WILDER. *Nossa Cidade*. [p.9 et seq]

Em *Nossa Cidade*, o “diretor de cena” representa um caso de exceção à regra observada de que a memória estaria sempre relacionada com o personagem que se lembra. Em se tratando de um narrador com livre acesso aos fatos e pensamentos de todos, o “diretor de cena” parece representar uma memória geral, não individualizada, que inclusive se confunde com a ideia de *história*. A lógica de representação é tão aberta ao olhar do público que torna possível que o narrador conclame uma cena para, em seguida, concluí-la ele mesmo, através das palavras, dispensando os personagens. Além disso, na ausência dos mesmos, o “diretor de cena” toma liberdade de encarná-los para o público, por exemplo, torna-se o padre, deslocando-se de fora para dentro do drama, conforme a necessidade.

O terceiro ato de *Nossa Cidade* propõe uma ruptura à estrutura já cristalizada. Esse rompimento é interessante para nós, porque lida justamente com a memória – e não mais através do narrador épico, mas de uma personagem. A morte prematura de *Emily*, que o público teve a ilusão de ver “crescer”, da infância à vida adulta, inaugura um estado de exceção. A personagem toma conhecimento da existência do narrador e roga a ele, como a um Deus, que lhe permita rever um dia da sua vida. *Emily* retorna ao passado através da lembrança do seu aniversário de 12 anos, no entanto, não participa dele inteiramente – ou melhor, participa, ao mesmo tempo, como menina que vive os acontecimentos (no tempo pretérito) e como mulher que os assiste (no tempo presente), interagindo tanto com outros personagens do passado quanto com o próprio “diretor de cena”, de quem herda o distanciamento. Toda essa circunstância dramática, ainda que floresça na encenação, é dada antes pelo texto de Thornton Wilder.

Outro dramaturgo norte-americano, Arthur Miller, dedicou-se à busca de uma linguagem cênica para a memória e nos deixou uma valiosa contribuição. Em *A Morte de um Caixeiro-Viajante*, o personagem principal *Willy Loman*, próximo já da velhice,

após uma série de incidentes que põe em risco sua saúde e seu trabalho, inicia um lento processo de alheamento em relação ao seu presente – “sucumbindo ao império da recordação” (SZONDI, 2011). Durante a peça, o personagem é invadido por “memórias involuntárias”, que se misturam em polifonia com a ação dramática no tempo presente, gerando cenas simultâneas, que, no entanto, só são vividas assim pelo próprio *Willy*. Para a mulher, os filhos, o chefe, o caixeiro-viajante está falando sozinho, quando, na verdade, ele fala com figuras do seu passado, que estão mesmo em cena, mas só para ele, não são vistas pelos demais, existindo unicamente na subjetividade do protagonista. Vejamos o que acrescenta Szondi:

O espetáculo do passado não é nenhum episódio temático, mas a ele se sobrepõe, sempre de novo, a ação presente. [...] Por isso não acontece nenhuma troca propriamente dita de cenário, senão uma transformação contínua. A casa do caixeiro-viajante continua a existir no palco, mas, como ocorre na recordação, que não conhece barreiras de tempo e espaço, suas paredes não são mais levadas em conta. [...] Na medida em que o caixeiro viajante se recorda do irmão este já se encontra sobre o palco: a recordação passou a integrar o princípio cênico formal. (SZONDI, 2011, p.150 *et seq*)

Mesmo que as considerações de Szondi apontem para recursos da encenação (no caso, o cenário), convém lembrar que o gérmen já estava no texto de Miller, que prevê a ambientação do tempo presente apenas, propondo nas entrelinhas que o passado se dê ali também, sem maiores distinções. Tudo que se diz sobre o cenário na primeira página da peça é: “A ação tem lugar na casa e no quintal de Willy Loman e em vários lugares que ele visita nas cidades de Nova York e Boston de hoje”¹⁴. Em outras palavras, o entrecruzamento (inclusive geográfico) entre passado e presente era uma premissa do dramaturgo.

¹⁴ MILLER. *A Morte de um Caixeiro-Viajante e Outras 4 Peças*. [p.170]

Something Cloudy, Something Clear – a última peça de Tennessee Williams – lida com a memória de forma análoga ao que observamos em *A Morte de um Caixeiro-Viajante*. Passada simultaneamente em dois verões, 1940 e 1980, a peça traduz o tempo interior do protagonista *August*, dramaturgo de sucesso, um alter ego do próprio Tennessee, para quem tudo – passado, presente, futuro – parece acontecer finalmente ao mesmo tempo. Não por acaso o nome do personagem é um dado de tempo: *agosto*; curiosamente, o mês anterior àquele em que a história começa. Durante a peça, que reconta majoritariamente o verão do passado, o presente irrompe de repente – ora pelo diálogo ambíguo dos personagens, ora pela construção de cenas inteiras, que só viriam a acontecer 40 anos depois. Logo no início do texto, *August* e a personagem *Clare*, em meio a uma conversa pretérita, trazem impressões que só poderiam existir *a posteriori*, colocando em dúvida o passado que se vê no palco como uma representação objetiva do que aconteceu.

CLARE: Você tem uma voz estranha.

AUGUST: Tem certeza que consegue ouvi-la?

CLARE: Não está tão clara quanto era, naquele verão.

AUGUST: 40 anos atrás, Clare.

CLARE: Sinto uma leve tontura. Isso é um *déjà vu*?

AUGUST: Agora você dizia “Ainda não”.

CLARE: Ainda não!

AUGUST: Artistas sempre dão continuidade ao mesmo tema com variações. Com sorte, muitos temas com muitas variações¹⁵.

¹⁵ WILLIAMS. *Something Cloudy, Something Clear*. [p.15 et seq]

Este excerto do texto da peça revela a situação de entre-fluxo dos tempos. Ao ouvir a voz de *August*, *Clare* se distancia da ação dramática direta – a cena se passa no verão de 1940 - e faz um comentário ambíguo, encontrando diferenças entre o passado como era e a memória que se tem dele, 40 anos depois, então em 1980. Distraída por aquela situação insólita – *Clare está perdida entre duas épocas* – a personagem precisa ser lembrada pelo próprio *August* do que deve dizer em seguida para que a cena se desenrole na direção certa. Em sua última fala, ao abordar o processo criativo do artista, *August* também deixa claro para o público que aquela memória é uma construção subjetiva, uma obra, que se nutre tanto da realidade quanto da ficção.

Outras cenas da peça em questão trazem o presente para o palco de maneira menos implícita e mais radical. Em dado momento, de acordo com a rubrica, “uma enfermeira traz a memória de Frank Merlo para as dunas e deixa-o lá em uma cadeira de rodas”¹⁶. Isso acontece em meio ao verão de 1940 – mas Frank Merlo é um personagem que *August* conheceria muitos anos depois e que se tornaria seu companheiro, seu namorado, já na metade da vida. A cena que se sucede é a morte de Merlo e essa situação emocional de desaparecimento busca na memória de *August*, trazendo imediatamente para a cena, outro personagem (dessa vez, anterior ao verão de 1940), a menina Hazel, uma namoradinha que o teatrólogo teve na infância e com quem nunca mais retomou o contato. É preciso destacar que esses dois personagens, Frank Merlo e Hazel, não são fruto apenas da mente criativa de Tennessee Williams, mas, sobretudo, da sua memória: os dois existiram fora dos palcos, com os mesmos nomes, que são verdadeiros, ocupando na vida do dramaturgo papéis semelhantes aos que receberam na peça teatral. O que nos prova a relação entre memória, arte e vida.

¹⁶ WILLIAMS. *Something Cloudy, Something Clear*. [p.19]

Em *Something Cloudy, Something Clear*, o presente se sobrepõe ao passado, os dois tempos têm contornos borrados e indefinidos. Isso nos remete diretamente ao título: *algo nublado, algo nítido*. Descobrimos no correr da peça que, literalmente, o título se refere aos olhos do personagem *August* – o direito, claro e saudável; o esquerdo, embaçado por uma catarata. Para além dos fatos concretos, a expressão tem um valor simbólico: através da memória, vemos a vida que passou, ora como água cristalina, ora como superfície turva onde a luz não mais penetra. Vale destacar que, assim como *August*, Tennessee Williams operou uma catarata na vista esquerda – o que, com certeza, não foi coincidência. O dramaturgo norte-americano definiu sua última obra como uma “peça fantasma” ou uma “peça de memória”.

Nesse momento, abro espaço para citar a obra de Nelson Rodrigues – que definiu espaços cênicos bem localizados, até mesmo concretos, para representar a convivência entre realidade, memória e alucinação no interior de uma personagem agonizando a caminho da morte. Em *Vestido de Noiva*, a protagonista *Alaíde* transita entre três andares, três planos: *o que acontece no tempo presente*, quando os médicos tentam salvá-la, os familiares conversam sobre a situação, os repórteres noticiam a tragédia com sensacionalismo; *o que aconteceu no passado*, remontando a história da personagem, sua relação com o noivo e com a irmã, antes do dia fatídico; e *o que acontece dentro da mente da personagem*, um delírio entre a vida e a morte, envolvendo a figura da prostituta *Madame Clessi* (assassinada por um amante), de quem tinha recentemente “herdado” o diário. O fato de *Alaíde* a princípio não se lembrar da irmã faz com que aquela personagem se apresente em cena com um véu cobrindo o rosto, escondendo sua identidade. A histórica montagem de Ziembinski, em 1941, potencializou o texto de Nelson Rodrigues e ofereceu muitas contribuições ao seu projeto de encenação – sendo o marco zero do teatro moderno brasileiro. Infelizmente,

levando em conta que a produção teatral brasileira sempre correu à margem, não tenho instrumentos para medir o impacto da obra de Nelson Rodrigues em escala global. Tampouco saberia dizer se os dramaturgos citados ao longo da monografia chegaram a tomar conhecimento da existência de *Vestido de Noiva* e se foram, em alguma medida, influenciados por ela. Contudo, no sentido inverso, Nelson Rodrigues certamente bebeu na fonte de Brecht, Wilder, Miller e, quem sabe, de Tennessee Williams.

De Repente, No Último Verão – diferentemente dos exemplos citados até agora – relaciona-se com a memória, sobretudo, no campo das ideias, do conteúdo, e não tanto da forma. Dessa maneira, a peça é herdeira direta da “escola” do dramaturgo russo Anton Tchekhov, de quem Williams era admirador assumido. O teatro de Tchekhov está repleto de personagens que “sonham com o futuro, bêbados de recordações” (Szondi, 2011). Em *As Três Irmãs*, o drama se inicia um ano após a morte do pai e no dia do aniversário da filha mais moça, adensando-se com as reminiscências de *Olga*, *Macha* e *Irina* sobre a cidade onde nasceram e para onde querem voltar, Moscou. Trata-se do cenário de um passado idílico e da única esperança de felicidade no futuro – que seria um retorno *ao que era*, uma viagem de volta no tempo. As recordações das três irmãs ganham a forma de longos solilóquios, organizando em palavras para o público a “sensação do tempo perdido” - não há outro mecanismo de representação da memória. Sobre os monólogos tchekhovianos, Peter Szondi escreve:

[...] o diálogo tampouco tem peso, sendo como que a pálida cor de fundo da qual se destacam, como manchas de cor, os monólogos travestidos de réplicas nos quais se condensa o sentido do todo. [...] as falas se dão em meio à sociedade, não no isolamento. Porém, elas mesmas isolam aquele que as pronuncia. De modo quase imperceptível, o diálogo sem substância passa assim aos solilóquios substanciais. (SZONDI, 2011, p.43)

O mesmo poderia ser escrito sobre o tratamento dado à memória na peça *De Repente, No Último Verão*. O passado das duas personagens femininas é conhecido pelo público apenas nas versões que elas mesmas produzem, através do discurso verbal. A memória jamais entra em cena diretamente - apenas está em jogo a sua ideia. Quando *Mrs. Venable* leva *Dr. Cukrowicz* para o jardim, o que se sucede é uma longa narração de eventos que ficaram no passado – e a fruição essencialmente teatral do texto de Williams faz com que, no filme, Mankiewicz adote uma linguagem de encenação também teatral, naquele momento. *Mrs. Venable* e *Dr. Cukrowicz*, por exemplo, não dialogam em um jogo de *plano* e *contraplano* tradicional – a gramática típica da linguagem cinematográfica – porque nem sempre estão um de frente para o outro, raramente se olham nos olhos; em geral, a câmera segue *Mrs. Venable*, que abre caminho e vaga pelo jardim, sendo seguida pelo médico, ambos em posições não muito naturais, cada qual salvando a sua própria figura para o público, como se estivessem no palco. Em dado momento, *Mrs. Venable* “declama” as palavras do filho *Sebastian* – “*Olhe, Violet, lá na areia!*” – e repete também o gestual dele, encenando o passado para *Cukrowicz*; o que é para nós, na plateia, o “teatro dentro do teatro”. O médico visivelmente hesita entre olhar e não olhar. Mesmo sabendo que não está dentro daquela história e sim, no tempo presente, *Dr. Cukrowicz* se deixa absorver pela encenação de *Mrs. Venable*, da qual é o único espectador. Perto do desfecho da sua narração, a viúva se afasta do médico, como quem vai à boca de cena, e fala com ele dando-lhe as costas. Seus olhos vagam perdidos, bem perto da câmera, como se, na verdade, percorressem as primeiras fileiras do teatro – quem de nós nunca viu um ator proceder assim no palco? *Mrs. Venable*, nesse momento, é isolada como fato dramático, seu texto cresce em importância, seu rosto é visto em *close*, como uma figura que se destaca do fundo e dos demais personagens – o que teria um paralelo, no teatro, com o

isolamento proporcionado por um ponto de luz fechado sobre o ator. Trata-se daquilo a que Szondi se refere com: “elas mesmas [as falas] isolam aquele que as pronuncia”; referindo-se então à obra de Tchékhov. A música sublinha as passagens emocionais do texto, sendo quase contínua, um recurso possível também no teatro. No primeiro ato de *De Repente, No Último Verão*, o passado é narrado dentro de um projeto de encenação sobretudo teatral. Enquanto isso, *Dr. Cukrowicz* permanece sentado, como um mero espectador, absorvido pelo espetáculo de palavras e gestos de *Mrs. Venable* – e há uma linha tênue, apontando para a metalinguagem, entre o espetáculo proporcionado pela personagem e o espetáculo proporcionado pela própria atriz, Katharine Hepburn.

CAPÍTULO TRÊS

MISS CATHERINE E A MEMÓRIA REPRIMIDA

MISS CATHERINE: Quando é que eu vou parar de descer correndo por aquela rua íngreme e branca em Cabeza de Lobo?¹⁷

3.1. A Memória Reprimida

Toda a ação dramática em *De Repente, No Último Verão* se passa em três lugares concretos – o manicômio *Lion's View*, a instituição *Saint Mary's*, a residência de *Mrs. Venable* (com ênfase no jardim) – e um lugar apenas lembrado: *Cabeza de Lobo*. Não há zonas de passagem, sequências de deslocamento, entre-lugares, um mundo periférico ao centro da narrativa – pelo contrário, os personagens saem pela esquerda do quadro, em um dos espaços, e entram pela direita diretamente no outro, sem tempos mortos. Cada cenário guarda uma relação particular com o grande tema da memória. *Saint Mary's* é onde se reprime, em *Miss Catherine*, a lembrança imprevista do verão passado. Por sua vez, *Lion's View* é o lugar ideal para o apagamento definitivo dessa lembrança. Finalmente, o jardim de *Sebastian*, no primeiro ato, é palco da encenação de um passado idealizado e, no segundo, do despertar de uma memória reprimida.

¹⁷ WILLIAMS. *O Zoológico de Vidro, De Repente no Último Verão, Doce Pássaro da Juventude*. [p.176]

Esse despertar, no entanto, será o fim de um processo. *Miss Catherine* é apresentada ao público em silêncio, fechada em si mesma, em *plongée* - o que remete, em primeiro lugar, ao ponto de vista da freira que vem chamá-la, mas, em uma segunda leitura, representa um contraponto à entrada triunfal da sua opositora, *Mrs. Venable*. Ao contrário da viúva, *Catherine* não goza de poder ou prestígio algum, é mal vista por todos, não tem lugar de fala, encontra-se em estado de cárcere em *Saint Mary's*. Por conta disso, a primeira imagem da personagem é “inferior” em relação aos demais, à câmera e ao público. Isso também simboliza a condição atual da moça: *vivendo sob vigilância constante*. “Deus me vê” está escrito bem acima da sua cabeça, na parede do quarto isolado. *Catherine* é conduzida de volta ao mundo exterior para conhecer *Dr. Cukrowicz*, a pedido da sua tia. Em princípio, apesar de inquerida pelo médico, a moça não consegue se lembrar do verão passado. Sintoma este do que a psicologia chama de *trauma* – uma reação de autodefesa da psique humana contra um impacto maior do que suas estruturas podem suportar, fenômeno também conhecido como *repressão* (LEONARDELLI, 2008).

Na tentativa de acessar um lugar obscuro dentro da sua memória, *Miss Catherine* se depara com outros pontos de crise, uma sobreposição de traumas, que inclui dois prováveis estupros. *Dr. Cukrowicz* usa recursos visuais – primeiro as sombras na parede, depois os próprios olhos (que lembram os de *Sebastian*), finalmente o jardim como cenário favorável para reviver a totalidade da memória – a fim de desobstruir os canais até a consciência da paciente, sobrecarregada pelo trágico evento do último verão. Curiosamente, a primeira lembrança do dia fatídico, o dia da morte de *Sebastian*, desponta através do áudio e não da imagem. *Miss Catherine* ouve o som da percussão - mais tarde o espectador juntará as peças, o som e a imagem, no clímax do filme - mas por enquanto somente ela ouve, ninguém mais, porque o estrondo vem da sua

memória e não do mundo exterior. Não há nenhuma justificativa diegética para ele, mas sim uma justificativa subjetiva. O som da percussão é cortado pelo grito de socorro, agora em tempo real, unindo em sensação o presente e o passado. Mankiewicz usa um recurso da linguagem cinematográfica, o ponto de escuta, para fazer com que o público compartilhe da subjetividade da protagonista. Nesse caso, o ponto de escuta é uma ferramenta de identificação com público paralela ao ponto de vista¹⁸. *Nós escutamos o que somente ela escuta*. Participamos, de certa maneira, do seu estado de perturbação mental. Por um momento, estamos nos seus ouvidos, no seu corpo, no seu lugar. E isso nos aproxima.

3.2. Autoimagem e Não-Imagem

A principal estratégia elaborada pelo médico é devolver à *Miss Catherine* o direito de ter sua própria identidade. Em *Lion's View*, a paciente não será vigiada, nem obrigada a usar roupas neutras, tampouco afastada dos seus pequenos vícios (no caso, o cigarro); em vez disso, será restituída das suas principais características: a voz ativa, a vitalidade, a vaidade e a beleza física. Tudo que a lobotomia pretende apagar sem deixar rastro – já que a cirurgia pressupõe a “pacificação” do paciente, incluindo a cabeça raspada, símbolo maior da aniquilação do Eu feminino. Fora de *Saint Mary's*, *Catherine* ressurgue na tela transformada em outra mulher, a mulher que era antes: bela, sensual, quase livre. Dentro do seu vestido preto impecável, com os

¹⁸ Sobre o ponto de vista, Balázs (1991) escreve: “No cinema, a câmera carrega o espectador para dentro mesmo do filme. [...] Embora nos encontremos sentados nas poltronas pelas quais pagamos, não é de lá que vemos Romeu e Julieta. Nós olhamos para cima, para o balcão de Julieta, com os olhos de Romeu e, para baixo, para Romeu, com os olhos de Julieta. Nosso olho, e com ele nossa consciência, identifica-se com os personagens do filme; olhamos para o mundo com os olhos deles e, por isso, não temos nenhum ângulo de visão próprio. [...] É neste fato que consiste o ato psicológico de ‘identificação’”.

cabelos feitos, fumando, a personagem se encara pelo espelho: é como se reconhecesse alguém (Figura 7).



Figura 7: *Miss Catherine* diante do espelho



Figura 8: *Miss Catherine* no sanatório *Lion's View*

Em duas ocasiões, *Miss Catherine* se depara frontalmente com a loucura em *Lion's View* e não se vê refletida nela. A personagem é e acredita ser uma mulher sã, como diz ao *Dr. Cukrowicz*, mesmo diante da dúvida de todos e da certeza de alguns sobre a sua suposta “doença”. Frente à insanidade dos demais pacientes, *Catherine* reconhece uma não-imagem, ou melhor, *o que ela não é*. Quando a protagonista entra,

por engano, no pátio de convivência dos internos do manicômio, todos homens, é imediatamente notada. Sem saída, ilhada em uma espécie de “ponte”, um plano acima dos internos do sanatório, como em um limiar entre a sanidade e a insanidade, *Catherine* se desespera: mas o grito não parece ser apenas a catarse do pânico momentâneo, também vocaliza sem palavras um temor contínuo que tem origem na relação abusiva, de longa duração, com o sexo masculino. Os loucos que se precipitam sobre a “ponte” e tentam agarrar os pés da personagem, de certa maneira, são duplês dos homens são que a cercaram, coagiram e violaram durante a vida toda. Não por acaso, nas duas sequências passadas no pátio, o cenário está repleto de setas (confira na Figura 8). Há uma verticalidade na imagem – não só nas grades ou nas barras de ferro, mas também no corpo rijo e ereto de *Catherine*, sozinha no topo do plano. Se isso representa, em primeira instância, a situação de aprisionamento e imobilidade em que a personagem feminina se encontra, também está relacionado, em alguma medida, com a iconografia do falo. A sequência também faz uma alusão direta ao “devoramento” de *Sebastian*, algo que o público só saberá mais tarde.

Em um segundo momento, convencida de que será lobotomizada, *Catherine* invade a ala feminina do sanatório. Sobre a mesma “ponte”, ela observa as internas abaixo de si, como se visse através delas o próprio futuro. De repente nasce a ideia do suicídio – *saltar da ponte* – ao mesmo tempo, uma metáfora de união com aquelas mulheres. *Catherine* estaria finalmente descendo ao plano delas. Um ato final de solidariedade. O suicídio, no entanto, não se concretiza. *Dr. Cukrowicz* entra em cena e a escolta de volta para a vida.

3.3. Masculino e Feminino

Há certamente uma ambiguidade na relação entre o médico e a paciente. O primeiro encontro de *Dr. Cukrowicz* e *Catherine* é pautado por um erotismo, implícito na imagem, que, esporadicamente, ultrapassa o lugar do não-dito e é confessado em palavras: “*vou atacá-lo, não pela sua beleza...*”. Na mesma sequência, a moça beija o médico na boca e, perguntada sobre a natureza do beijo, que poderia ser de amizade, ela responde com um indefinido “talvez não”. Haverá outro beijo, transpirando sensualidade, engajando sentimentos, despertando impressões contraditórias, antes do clímax do filme. Na sequência em questão, *Catherine*, fragilizada por uma droga que o médico lhe injeta, precisa do comando masculino para se colocar em movimento. No entanto, a aparente situação de submissão feminina – *Dr. Cukrowicz* diz a ela o que fazer, mesmo que a ação seja simples como ficar em pé, e ela obedece imediatamente – dá lugar a outra, a sedução, na qual *Catherine* parece exercer o domínio sobre o médico, beijando-o, inclusive, na frente do seu superior, *Dr. Hockstader*. Ao final, quando a memória do último verão finalmente vem à luz, *Catherine* e *Cukrowicz* saem de cena, deixando o jardim vazio e a tela livre para os créditos, de mãos dadas, como um casal – sem que haja a construção de um romance propriamente dito. De certa maneira, a relação dos dois personagens nasce indeterminada e termina assim também – apontando para um futuro fora da tela, depois do final do filme.

O fato é que *Dr. Cukrowicz* reacende a memória de *Sebastian*, tanto em *Mrs. Venable* quanto em *Miss Catherine*. Ambas ressaltam a suposta semelhança física entre o médico e o poeta falecido no verão passado. Semelhança esta que não podemos aferir (*Sebastian* é um personagem sem rosto), mas que tem uma marca: os olhos azuis. Se a relação da personagem feminina mais jovem com *Cukrowicz* é erotizada, algo que

se concretiza fisicamente, tampouco é possível afirmar que, entre o doutor e a personagem mais velha, não haja nenhuma fagulha de sensualidade. Note a maneira como *Mrs. Venable* elogia os dotes físicos de *Cukrowicz* ou toma o seu braço durante o passeio no jardim – nada ali é inteiramente desprovido de lascívia, mas, em vez disso, ostenta um desejo não manifesto, adestrado pelo superego. *Mrs. Venable*, em dado momento, diz que os “animais carnívoros, aqueles que comem a carne, os assassinos” herdaram a Terra – provavelmente, a viúva reprime seus próprios instintos animais para, assim, negar simbolicamente as pulsões da carne. Inconscientemente, as duas personagens femininas disputam o médico, reinaugurando com ele a competição anterior pelo afeto e pelo papel de “mulher” de *Sebastian* – em última instância, uma competição biológica pelo “macho”, pelo masculino¹⁹.

Tal competição, no entanto, é disputada em condições desiguais.

3.4. A Memória do “Homem”

No último verão, *Sebastian* escolheu a companhia da prima, *Miss Catherine*. *Mrs. Venable*, a mãe, começando já a envelhecer, não cumpria mais sua função natural: ser mulher e despertar o interesse do sexo oposto. Na cosmologia daquela relação, os homens giravam em torno de *Mrs. Venable*, que por sua vez orbitava ao redor do filho *Sebastian* – este sim o centro do sistema solar. Quebrado esse equilíbrio de forças, era preciso substituir os elementos: os “atores”. Se *Violet* reservava a *Sebastian* o lugar sacro do “filho único”, superprotegendo-o com uma eterna “amamentação”, que induzia

¹⁹ *Jogo Mortal*, filme dirigido por Mankiewicz, em 1972, também adaptado de uma peça de teatro, trata da disputa de dois homens por uma mulher. Dessa vez, é a personagem feminina que nunca aparece diretamente em cena, assim como *Sebastian* em *De Repente, No Último Verão*.

a uma também eterna infância, *Catherine* sabia que o primo era um homem e, portanto, não o protegia diante da vida, mas esperava ser protegida por ele, devendo-lhe submissão. Como se o feminino existisse mesmo para se colocar nas mãos do masculino: imóvel e sujeito. Logo, a moça era uma perfeita armadilha: seu viço, seu *odor di femina*, atraía os homens por onde quer que passasse. Ao lado de *Catherine*, *Sebastian* poderia se despir, física e metaforicamente, do personagem que interpretava junto com a mãe.

Até então o poeta parecia segmentar sua existência em dois tempos de uso diferenciado: *o verão* e *o resto do ano*. Em família, desfrutava do cotidiano casto de um artista iluminado. Os Estados Unidos são o lugar da cultura, da beleza, da paz – que o recebem enquanto homem das artes. Durante o verão, porém, *Sebastian* desce aos trópicos ou flui na direção das acaloradas praias europeias. Entra no terreno da carne, do sexo, do animal. Desnuda-se das máscaras de civilidade – boa companhia, bom inglês, boa educação – para assumir um corpo sem amarras, aberto ao olhar do outro, sujeito ao desejo. Ele avassala os homens e as mulheres dos povoados, chama-os ao lugar do desejo e coloca-se ao desfrute do seu apetite. Ao mesmo tempo, *Sebastian* busca no outro o seu próprio alimento: caracterizando o desejo como uma fome que devora a si mesma ou uma fome de ser devorado.

CATHERINE: Meu primo Sebastian disse que estava com fome de louros [...] Cansado dos morenos e faminto pelos louros: era assim que ele falava das pessoas, como se elas fossem pratos de um cardápio. “Esse é uma delícia de olhar; aquele é apetitoso” ou “esse aí não é apetitoso” [...] Acho que era porque ele vivia morto de fome [...] ²⁰

²⁰ WILLIAMS. *O Zoológico de Vidro, De Repente no Último Verão, Doce Pássaro da Juventude*. [p.177]

No estrangeiro, o anonimato transformava todas as relações. *Sebastian* podia escapar da prisão que para ele era a masculinidade – note que o poeta renuncia a todos os papéis do “homem” na nossa sociedade, não tem filhos, não tem trabalho, não tem mulher – usando o corpo de *Catherine* como uma isca e o seu próprio como um lugar sem limites, um terreno fronteiro entre os gêneros. Os homens locais, desde o princípio, não sabem onde localizar aqueles corpos ou como se relacionar com eles, mas se sentem atraídos pela diferença, ensaiando possíveis rotas de aproximação, tanto através do sexo quanto da violência. Assim *Sebastian* e *Catherine* trazem os homens de *Cabeza de Lobo* (nome que também evoca a bestialidade) para a linha divisória do seu mundo: onde a sexualidade não tem fronteiras. Dessa maneira, o poeta e a prima são embalados como uma coisa só: porque não existem separadamente – até a cisão representada pela morte, o ponto final do último verão.

3.5. *Miss Catherine* e Outras Mulheres na Obra de Williams

No capítulo anterior, estabelecemos o lugar de fala de *Mrs. Venable*. Uma posição de poder, de voz ativa, de núcleo familiar; relacionada com o material e com o sagrado. Não pensamos, porém, nas carências desse posto – naquilo que ali não brota mais. Todos os valores que faltam ao universo simbólico de *Mrs. Venable* parecem abundar no da sobrinha *Miss Catherine*: juventude, vitalidade, pureza, inocência e, ao mesmo tempo, sedução, sensualidade, sexo. O principal instrumento da moça para “estar no mundo” é o viço. Trata-se de uma mulher jovem, de origem pobre, com familiares de caráter duvidoso, dispostos a negociar qualquer coisa por dinheiro, e um histórico de violência sexual. O primeiro estupro foi anulado pelo fato do estuprador ser um homem casado – o que, imediatamente, colocava *Catherine* no papel

de “destruidora de lares”, inimiga da família americana. Esse trauma, anterior à morte de *Sebastian*, foi em parte superado através de uma técnica de distanciamento. A moça passou a escrever um diário em terceira pessoa, transformando suas próprias dores nas de outra mulher, vertendo suas memórias pessoais em uma história sem dono, um drama universal. O segundo estupro, em *Saint Mary’s*, também é revertido contra ela, tornando-se um indício da sua suposta ninfomania. De certa maneira, a palavra de *Catherine* é, a todo momento, caçada e desautorizada. Quando descreve o estado da sobrinha para o médico, sugerindo a lobotomia como solução, *Mrs. Venable* enumera os seguintes sintomas: *loucura, obsessão, lembrança*; sem se dar conta de que, se as primeiras palavras fazem parte de um diagnóstico impreciso, a última, se for considerada doença, acomete a todos nós. A memória, o acúmulo de história pregressa, é o que nos define enquanto seres humanos, um dado fundamental da nossa identidade. Para *Mrs. Venable*, a lembrança que a sobrinha guarda de *Sebastian*, por contrariar a sua, é nociva para a família, uma doença de sangue – precisando ser extirpada o quanto antes.

O conflito entre *Mrs. Venable* e *Miss Catherine* – até mesmo nos títulos (que tinham mais significado naquela época) *Mrs.*, senhora, alguém no mundo, e *Miss*, mulher solteira, sem *status* - é uma metonímia da oposição de ideias simbólicas maiores, como: corpo e espírito, sagrado e profano, a mãe e a puta. É possível localizar outras mulheres, na obra de Tennessee Williams, com variados graus de parentesco com *Catherine Holly*. Em *Esta Propriedade Está Condenada*²¹, a menina *Alva* (Figura 9) afasta-se da infância pobre e dá os primeiros passos em direção à vida adulta, sendo

²¹ Uma livre adaptação para o cinema, com o título de *Esta Mulher É Proibida*, foi lançada em 1966, acrescentando outros personagens à peça curta de um ato. Nessa versão, *Alma* foi transformada em uma mulher adulta e o papel coube a Natalie Wood.

a todo momento assediada pela realidade familiar da prostituição e por uma relação contraditória, entre desejo e repulsa, com o gênero masculino. *Margaret Pollitt*, ou apenas *A Gata Maggie* (Figura 10), também escapou de um passado de pobreza e, usando os atributos físicos como abre-alas, ascendeu pelas vias do casamento a uma das mais ricas famílias do Delta Mississipi. O matrimônio, no entanto, não trouxe filhos nem felicidade – o amor não foi consumado e *Maggie*, intocada, vendo negados os desejos do próprio corpo, é a “gata em teto de zinco quente”²² do título. Curiosamente, a personagem também foi interpretada no cinema, um ano antes, por Elizabeth Taylor – mais uma prova de conexão entre as duas protagonistas. Recontando o mito de *Orfeu*, Williams escreveria uma peça²³ sobre a paixão de uma mulher casada de meia-idade por um “viajante” de passado misterioso, uma relação fadada à tragédia. Uma personagem lateral do texto, *Carol Cutrere* (Figura 11), de beleza desconcertante, mal vista por todos por exercer um perigoso fascínio sobre o sexo oposto, também oferece um paralelo interessante em relação à protagonista de *De Repente, No Último Verão*.

Todas essas mulheres têm em comum um direito interdito: a sociedade caça a liberdade de cada uma delas, sufocando o seu mundo. Veem-se discriminadas por não exercer os papéis femininos tradicionais: de esposa ou de mãe. São mulheres em estado de solidão – punidas por serem bonitas, por manifestarem desejos, por despertarem para o sexo. Vale lembrar o que o autor diz, em *Something Cloudy, Something Clear*,

²² A peça *Gata em Teto de Zinco Quente* foi adaptada para o cinema por Richard Brooks, em 1958.

²³ Ainda na década de 1940, a primeira versão do texto ganharia o título de *Battle of Angels*. Reescrita nos anos 1960, a peça passou a se chamar *Orpheus Descending*, uma alusão direta ao mito de *Orfeu*. Adaptada para o cinema, em 1960, ganhou o título de *Vidas em Fuga* ou, no original, *The Fugitive Kind*. O casal principal foi vivido por Anna Magnani e Marlon Brando. Ambos vinham de experiências anteriores com a obra de Williams, respectivamente, em *A Rosa Tatuada* e *Uma Rua Chamada Pecado*.

sobre o repertório de um artista. As personagens femininas de Tennessee Williams são variações sobre um mesmo tema. Através delas, o dramaturgo construiu um novo lugar para o feminino dentro do teatro norte-americano – fazendo eco para as profundas transformações que se davam fora dos palcos, na própria sociedade.



Figura 9: Alva (Natalie Wood) em *Esta Mulher É Proibida*, 1966.



Figura 10: Maggie “The Cat” (Elizabeth Taylor) em *Gata em Teto de Zinco Quente*, 1958.



Figura 11: Carol Cutrere (Joanne Woodward) em *Vidas em Fuga*, 1960.

Cabe destacar que a personagem *Catherine Holly* não se comunica apenas com o teatro de Tennessee Williams, mas também com a sua história de vida. O drama da personagem tem relação direta com uma tragédia familiar que deixou sequelas no autor: sua irmã mais velha, Rose, considerada louca, sofreu uma lobotomia. Em *À Margem da Vida*, o dramaturgo fez sua primeira alusão ao tema: *Laura Wingfield*, obsessivamente tímida, aleijada em uma das pernas, era considerada “um caso irrecuperável” por todos, menos pela própria família. Mais tarde, através de tantas outras peças que compõe a sua obra, Tennessee Williams continuaria a usar a arte para expurgar suas próprias memórias – principalmente aquelas que deixaram marcas indeléveis - ou transformá-las em um peso suportável de se carregar, justamente, porque era dividido com o público.

3.6. A Linguagem Cinematográfica

É preciso voltar ao filme *De Repente, No Último Verão*.

Muito foi escrito até agora sobre a obra do dramaturgo Tennessee Williams - e o leitor, com certeza, já tem certa intimidade com os personagens e com o universo simbólico do autor. No entanto, o filme é um produto feito por muitas mãos e, principalmente, assinado por uma, a do diretor. Para compreender melhor as escolhas de um cineasta, o grande encenador, é preciso lançar mão da sua filmografia, observando traços narrativos e estéticos que se combinem em um projeto de cinema maior que um único filme: uma *ideia de cinema*.

A questão do tempo é central na obra de Joseph L. Mankiewicz. Seus filmes mais importantes, sempre dentro da gramática do cinema clássico, são narrativas “incontidas” na total linearidade: histórias que se contam com saltos e retrocessos. O principal recurso técnico que, no espetáculo cinematográfico, corresponde ao tempo é

a *montagem*. Através dela, o diretor não apenas decide a duração das sequências e, numa célula ainda menor, quanto tempo se gasta em cada plano dentro da sequência – a operação de “edição” propriamente dita – como também escolhe a ordem das sequências no filme, *o que vem antes e o que vem depois*, criando a linha narrativa. Não necessariamente a sucessão dos eventos no filme está de acordo com o tempo cronológico. Em se tratando do cinema clássico-narrativo, ficou estabelecida a possibilidade de retroceder ao passado (através do *flashback*) e de avançar em direção ao futuro (usando o *flashforward*); de maneira que, fora o ponto de ruptura, o momento do salto, os dois blocos temporais dariam curso a narrativas lineares, apenas em épocas diferentes - um contrato que o público assimilou bem.

O tempo nos filmes de Mankiewicz não flui em um único sentido – passado, presente, futuro – como um rio correndo em direção ao oceano; em vez disso, pode formar círculos, como acontece em *A Malvada*, 1950. O filme praticamente começa e termina com a mesma cerimônia de premiação, na qual uma determinada atriz sai vitoriosa e desperta reações controversas na classe artística. No entanto, a narrativa é toda contada no passado – remontando o caminho duvidoso até o sucesso – como um imenso *flashback*, que ao final devolve o espectador ao ponto de partida, no terceiro ato, agora com um novo olhar diante da primeira sequência. O mesmo pode ser dito sobre *A Condessa Descalça*, escrito e dirigido por Mankiewicz, em 1954. A trama começa e termina no funeral da grande estrela de cinema *Maria Vargas*, despertando memórias em três personagens masculinos que tiveram suas vidas marcadas pela atriz. A chave dessas memórias, que dão corpo ao filme, é a possibilidade do retrocesso na narrativa.

Em *Quem É o Infiel?*, de 1949, Mankiewicz radicaliza o uso do *flashback*: sem esse recurso técnico e narrativo a história do filme sequer poderia ser contada. Três esposas recebem a mesma carta, assinada por uma mulher chamada *Addie Ross*,

informando que o marido de uma delas fugiu na sua companhia, mas sem informar “quem é o infiel”. As mulheres buscam, cada qual no seu matrimônio, sintomas da infidelidade. O recurso disponível para isso é a memória – os três casamentos são revistos em *flashback*, conforme as personagens garimpam o passado. Talvez por uma questão de estilo – também relacionado ao *modus operandi*²⁴ do cinema de um lugar e de uma época, a década de 50 em Hollywood – a passagem de um tempo para o outro é sublinhada na tela, destacada esteticamente do resto do filme, como se Mankiewicz precisasse primeiro romper as imagens para finalmente romper a temporalidade.

Apenas o ponto de ruptura é sinalizado, a maior parte do tempo por uma anamorfose de som ou imagem, por um fundido mais ou menos insistente. (AMIEL, 2010)

O cinema moderno aboliu esses procedimentos de ruptura. Hoje o espectador se vê dentro de outra época, de repente, sem que a passagem de tempo anuncie a si mesma claramente. Cada vez mais o passado e o presente se mostram ambíguos na tela, tal qual são ambíguos dentro de nós, duas temporalidades intrínsecas. *De Repente, No Último Verão* foi lançado em 1958, no coração da indústria cinematográfica hollywoodiana. O filme é, portanto, um documento histórico sobre o “modo de fazer” do cinema daquela época – respondendo aos seus padrões e também às expectativas do grande público. Os “procedimentos de ruptura”, listados acima por Amiel, estão todos ressignificados no cinema de Mankiewicz, como veremos em seguida.

Começa o terceiro ato do filme. *Miss Catherine* veste branco, dessa vez. A cor une e iguala os três protagonistas, como um laço de sangue. Branca é a blusa da

²⁴ Sobre a técnica do *flashback* ainda na era cinema silencioso, François Jost (2009) escreve: “Nos tempos do cinema mudo, bastava uma cartela como ‘Lembranças’, ‘Passado’ [...] para que as imagens passassem a ter estatuto de analepse. [...] Para expressar um retrocesso no tempo, o cinema dos primórdios recorria muito ao olhar no vazio de um personagem combinado a uma fusão para o negro e uma reimpressão”.

prima, o luto da mãe, o terno que *Sebastian* trajava na hora da morte. *Catherine* diz que “não quer se lembrar”. O verão passado então é uma recordação que existe, mas à qual ela diz não. Nesse momento, entre *Mrs. Venable* e a sobrinha, fica estabelecido um “diálogo surdo”. A viúva questiona e contradiz cada palavra de *Catherine* – falando *dela* com os demais, nunca *para ela*. Se *Mrs. Venable* desmonta o discurso da sobrinha, não o faz diretamente, mas na terceira pessoa (“*Ela o matou!*”), tratamento que se dá aos ausentes, como se o diálogo não fosse mais possível.

O trauma que obscurece o verão passado dá sinais de esmorecimento. O cinema nos narra isso, sem recorrer ao discurso verbal. Uma praia pouco nítida, em fusão com a imagem da própria moça, é como o raiar da primeira lembrança – que logo se apaga. Nesse momento, quebra-se o contrato que até então estava estabelecido com o público. O espectador esperava *ouvir* tudo que aconteceu no último verão, dependurando-se nas palavras e compondo o quadro ele mesmo, com sua própria imaginação e sua memória, assim como no espetáculo teatral. A narração de *Mrs. Venable*, no primeiro ato do filme, era composta apenas por palavras e, se suscitava imagens, elas eram formadas na mente do público, no processo de recepção. Não sendo assim, a plateia precisa se acostumar novamente ao filme. O retrocesso direto (através do *flashback*) será a porta de entrada ao passado – estabelecendo outro pacto com quem assiste.

A saber, mesmo filmando o passado, o cinema sempre está no presente. O correr das imagens é sempre análogo à sensação do “ao vivo”. No caso do *flashback*, o objeto está no passado, porque registra uma ação *já acontecida*; a imagem fílmica, porém, é uma sucessão de presentes, desenrolando-se *naquele momento*, não se pode escapar disso. “O primeiro fala da coisa filmada, o segundo, da recepção do filme” (JOST, 2009). Para levantar as características semióticas estruturais do *flashback*, recorro à lista observada por Gaudreault (2009):

- a) passagem do passado linguístico ao presente direto da imagem [...]
- b) diferença de aspecto entre o personagem que narra e sua representação visual (mudança de roupa, de aspecto visual, idade, etc.);
- c) mudança no ambiente sonoro;
- d) Transposição do estilo indireto (relato verbal) para o estilo direto (diálogos).

O leitor pode perceber (como percebeu diante do filme) que o *flashback* em questão não abraça inteiramente esses paradigmas. De todos os itens destacados por André Gaudreault, talvez apenas o *b*) se verifique por completo no nosso objeto de análise. Todos os outros, certamente, estão lá – mas apenas parcialmente. Era de se esperar que, em algum momento, o passado falasse por si só. Com isso quero dizer: que se suprimisse a voz da narradora e o retrocesso fosse alavancado à categoria de uma segunda narrativa visual, ou uma subnarrativa visual, contida pela narrativa total do filme. Isso nunca chega a acontecer. Talvez apenas no último momento: na ação do grito. A voz de *Catherine* no presente jamais se “oculta em prol da visualização diegética do mundo que relata” (Gaudreault, 2009). Em *De Repente No Último Verão*, a narrativa do filme nunca se desliga do passado linguístico, premissa do texto teatral, dessa maneira, “o presente da imagem”, citado acima, não é pleno, mas acessório à expressividade do discurso verbal. O que não quer dizer que a imagem esteja submetida à palavra – mas que as duas convivem, no filme, dentro de uma lógica indivisível.

Se o presente é filmado com planos longos, contemplativos, que servem à duração dos diálogos e dão todo o tempo do mundo aos personagens, o verão passado é veloz, passa rápido, uma sucessão célere de imagens. O que estamos prestes assistir é o banho de mar de *Sebastian*, um ritual de sacrifício, onde a própria prima é oferecida ao apetite dos homens locais. A sedução se dá pela “nudez” – o corpo de *Catherine*

nunca foi tão fetichizado quanto naquele maiô branco. Nesse momento, o espectador está tão envolvido no espetáculo de som e imagem, que as pequenas inconsistências do cinema prescrevem. Quem pensaria que, se estamos finalmente tendo acesso às memórias de *Catherine*, seria impossível, então, ver a personagem “em cena”? Como escrevi antes, no primeiro capítulo, não vemos a vida “de fora” de nós mesmos – estamos inseparavelmente colados aos nossos olhos. Sendo assim, a personagem não poderia *a priori* participar, tal qual uma atriz diante da câmera cinematográfica, dos eventos que ela mesma narra. No entanto, para efeito do filme, *precisamos* ver *Catherine* entrar no mar de maiô. Assim como *precisamos* ver os homens locais se aproximando em cio coletivo. Queremos ter onisciência sobre o que aconteceu, não apenas um ponto de vista parcial: precisamos da experiência *voyeurística* que o cinema nos proporciona tão bem. E por *precisar* aceitamos que seja assim.

[...] o espectador está pronto a aceitar numerosas bizarrices ou a apagá-las mentalmente: o fato de que o próprio narrador está no mundo diegético da história que narra, que é mostrado do exterior [...] e que tudo nos é mostrado em detalhes (fatos, gestos, cenários) enquanto a memória do narrador deveria ser mais limitada [...] (JOST, 2009)

Aceitamos também que a personagem feminina narre e saiba de coisas que não poderia ter visto, porque aconteceram a *Sebastian*, quando ele se encontrava sozinho em *Cabeza de Lobo*. O poeta subiu correndo as ladeiras brancas citadas no início do capítulo, deixando a prima para trás, escapando completamente do seu campo de visão. Por que então o público presencia a fuga de *Sebastian* como se aquelas imagens fizessem parte da memória de *Catherine*? A resposta parece ser mais simples que a pergunta: porque é necessário para o curso da história.

A memória do verão passado é silenciosa, privada de sonoridade, para ressaltar ainda mais as palavras da narradora. Novamente a música é um componente emocional,

crescendo em direção ao clímax. Resta dizer, no entanto, que a música não pertence ao passado (por enquanto, silencioso) nem ao presente (ininterruptamente falado), em se tratando do som diegético; a música é um artifício do espetáculo audiovisual, pura e simplesmente. Em uma primeira leitura, seria possível observar que o discurso verbal prevalece ao audiovisual: as imagens sendo como ilustrações para as palavras. Pensando assim, como explicar que a narração do verão passado seja tão marcante para o público, superando o episódio de igual voltagem, no primeiro ato, narrado por *Mrs. Venable*? Para além do texto teatral, o projeto de encenação de Mankiewicz precisa ser reconhecido. No terceiro ato do filme, o *flashback* muda nossa relação com o passado, agindo principalmente sobre a recepção. É por ver o verão, a praia, a morte de *Sebastian* – tudo isso em imagem - que não podemos mais estar indiferentes.

O retrocesso só é completo no momento final. Até lá a tela continua dividida (Figura 12): os tempos convivem. De um lado, o rosto de *Catherine*, principalmente seus olhos, uma referência ao *status* de “testemunha ocular”. Do outro, a memória do verão passado. Os planos se fundem dois a dois – seguindo uma lógica simples, até mesmo simplória, o relato e sua narradora, indo mais além, a memória e o lugar simbólico e concreto onde ela está encerrada (a mente/cabeça da protagonista). O passado, nesse caso, é um borrão. As bordas da imagem parecem ter sofrido a ação do tempo (Figura 13), tal como acontece com as fotografias e, no nosso caso específico, com os fotogramas. Trata-se de um “anamorfismo” de diferenciação entre passado e presente, como citou Amiel. Ao mesmo tempo, representa um signo semiótico relacionado ao trauma de *Catherine* – uma deformação na memória - refletindo não apenas o produto das suas lembranças, mas a própria mente perturbada da personagem. O cinema “ao invés de obedecer as leis do mundo exterior, obedece as da mente” (MUNSTERBERG, 1991).



Figura 12: *Miss Catherine* e os dois tempos separados na tela.



Figura 13: *Miss Catherine* durante o banho de mar (note as bordas da imagem)

Abro espaço para traçar um insuspeito paralelo entre o *flashback* e o *close*. Se o último representa uma aproximação física – a personagem ocupa mais espaço na tela, ficando em primeiro plano – o primeiro propõe uma aproximação subjetiva, porque o personagem cresce em relação à narrativa, tornando-se o próprio narrador. *Catherine* tem mais importância que os personagens do seu relato, um jogo de figura e fundo que a destaca frente aos demais. Por sua vez, *Sebastian* continua sendo um desconhecido para o público, um homem sem rosto. Toda a decupagem é cuidadosamente pensada para cortar o poeta da tela: até o próprio cenário se interpõe ao nosso campo de visão, simbolicamente “apagando” o personagem. Só o reconhecemos

por um artifício de figurino – o terno de linho branco. De certa maneira, aquela roupa é um signo que se relaciona, por oposição, com a cor de pele e com a pouca higiene dos nativos de *Cabeza de Lobo*, evidenciando diferenças sociais. Os homens locais pedem apenas “pão”. *Sebastian*, que tem o poder econômico, quer comprar mais que isso: sua fome é de pessoas.

Nesse momento, há um respiro na narração verbal: um intervalo em silêncio. Isso serve para introduzir o som no *flashback*, mesmo que a voz de *Catherine* continue dominando a faixa sonora do filme. A percussão é como o anunciar da tragédia: o começo de um ritual. *Sebastian* sobe correndo as ruas estreitas de *Cabeza de Lobo*, seguido por uma multidão. O personagem cruza, naquele momento, com dois “fantasmas da morte”: uma caveira está sentada na porta de um casebre e, mais à frente, junto ao templo em ruínas, há um anjo descarnado (Figuras 14 e 15). O mesmo anjo aparece antes, *en passant*, como parte do cenário da casa de *Mrs. Venable*. A razão do objeto de cena ter se transportado, magicamente, de um lugar para o outro, não está clara para mim – além de ser uma conexão entre mãe e filho na hora da morte. No entanto, não podemos ter a ambição de apreender uma narrativa apenas pela razão – certamente, “os fantasmas da morte” tem a função de suscitar sensações no público, fazendo parte do caudilho semiótico da cerimônia de sacrifício em vias de acontecer. Curiosamente, quando *Catherine* passa pelos mesmos lugares por onde o primo antes passou, reparem que o “anjo da morte”, por meio de um anamorfismo no canto superior do plano, literalmente muda de figura: transforma-se em uma pequena imagem religiosa, a quem o povo local deixa velas acesas.



Figuras 14 e 15: as duas aparições do “anjo da morte”

Se o retorno ao passado em geral remonta *uma origem*, nesse caso específico, representa *um réquiem*: a morte de *Sebastian*. O linchamento do poeta é, ao mesmo tempo, um gozo coletivo e uma oferenda simbólica a um Deus pagão. A multidão de homens pobres une-se em um turbilhão de libido, cujo resultado extrapola os limites do corpo. *Sebastian* é comido na própria carne, uma metáfora sexual e sócio-econômica, fazendo alusão aos rituais das tribos canibais, que devoram os guerreiros inimigos como forma simbólica e mística de roubar-lhes a força. O último plano de *Sebastian* mostra apenas as suas mãos (Figura 16) – um código do cinema de horror – mas que não poderia ser mais apropriado, em se tratando de um escritor. No momento final, quando a tragédia se consuma, o *flashback* torna-se uma narrativa audiovisual por inteiro: *Catherine* grita diretamente do último verão, o som unindo passado e presente.



Figuras 16: a morte de *Sebastian*

Conforme as reminiscências de *Miss Catherine* se desenrolam, *Mrs. Venable* “lê” o poema *não-escrito* pelo filho, como se o relato estivesse impresso nas páginas em branco. O choque, no entanto, impõe a ela a clausura do trauma. *Violet Venable* nega a morte de *Sebastian* – vendo no doutor o filho renascido. Em seguida, a personagem sai de cena exatamente da maneira como entrou – mas as impressões deixadas no público são diferentes. Não há mais o “trono bizantino”. Naquele momento, o elevador mais parece uma cadeira-de-rodas, a conduzir uma mulher inválida à escuridão do seu inconsciente. De volta ao jardim, *Dr. Cukrowicz* resgata *Miss Catherine*, conduzindo-a finalmente para a liberdade. “Ela está aqui. *Miss Catherine* está aqui” são as palavras finais da personagem, obviamente tratando de si mesma em terceira pessoa, um sinal de que o processo de recuperação já começou. Será uma reabilitação lenta, que começa naquele momento e aponta para os próximos verões.

Descem os créditos sobre o jardim vazio. *Um palco finalmente nu* – onde o público presenciou o diálogo aberto entre a linguagem teatral e o espetáculo audiovisual, unidos em torno da representação da memória, projetando assim um sinal de amizade entre a arte da cena e a arte do cinema.

CONCLUSÃO

É uma constante, sobretudo, na pintura. O artista se coloca diante da tela em branco. Mistura pacientemente as tintas. Escolhe o melhor pincel. Finalmente, esboça as primeiras cores e formas do que será a representação do próprio rosto no quadro. É o seu auto-retrato. Se a arte torna possível lançar um olhar ao largo do mundo e da própria vida – também oferece recursos para que o artista trate de um tema mais íntimo e próximo: sua própria pessoa. Desse modo, o pintor desenha a mulher nua ou o fotógrafo registra a montanha nevada – mas ao fazê-lo, representando a realidade que lhe é exterior, revela acima de tudo sua própria identidade, os maneirismos que são traços da sua autoria e todas as referências que somou ao longo da sua experiência de vida. Assim, a obra de arte parece com uma janela aberta no meio do processo de criação. Através dela, é possível ver os dois lados: quem está na tela e quem está por trás. Quem é retratado e quem faz o retrato.

Nem sempre as fronteiras estão tão definidas. Afinal, nenhuma obra pertence a um único autor – já que o próprio processo da arte é uma comunhão de saberes. Tennessee Williams fez do seu teatro um eterno ato de reconciliação, uma tentativa de “entrar em termos” com a própria vida. A palavra era seu instrumento para transfigurar a dor da realidade e, assim, poder suportá-la, na medida em que a transformava em história. Seu processo criativo começava na memória e se tornava arte, obedecendo ao período de gestação imposto pela própria sensibilidade. A seguinte imagem me cruza o pensamento: um artista recebendo diretamente da vida sua matéria-prima, *um bloco de*

gesso rústico, que mais tarde será esculpido, não copiando as formas da própria vida, mas exercendo liberdade, buscando alguma transcendência.

Seguindo o lema de Tolstói, Tennessee Williams buscou o universal começando por *pintar sua própria aldeia*. Trazendo para sua própria assinatura uma memória regional, o nome de um estado norte-americano, Tennessee Williams decidiu, talvez inconscientemente, a pauta dos próximos quarenta anos do seu teatro. Escrever sobre as pequenas cidades do sul – vizinhas de onde ele mesmo havia crescido – e sobre as personagens que nasciam, viviam, morriam sem nunca ter estado em qualquer outro lugar. Mesmo quando, em *Um Bonde Chamado Desejo* ou *À Margem da Vida*, a ação principal se desloca para as capitais, o histórico dos protagonistas, no entanto, remonta um passado no interior do país; visto ora como cárcere, ora como utopia. Dentro da sua “aldeia”, o dramaturgo escolheu “o feminino” como personagem principal. Mas não as heroínas românticas e impávidas – a exemplo de *Scarlett O’Hara*, o símbolo maior da dama sulista no cinema. Em vez disso, o dramaturgo preferiu jogar luz sobre quem se mantinha nas sombras: *a mulher sozinha*. São diversas as aparições dessa *persona* na obra do autor, talvez como um reflexo dele próprio.

Tennessee Williams escreveu sem cessar ao longo da vida toda. Milhares de diretores de teatro, ao redor do mundo, transformaram suas palavras em lugares próprios. As peças do dramaturgo não são unas – mas desdobráveis de realidade em realidade. Cada país empresta sua própria fisionomia (seus atores, suas músicas, sua escola de representação) a *De Repente, no Último Verão* ou outras peças irmãs, fazendo da montagem uma versão e também um original. Some a isso as diversas leituras proporcionadas pelo cinema, acrescentando ao texto teatral novos olhares e novas possibilidades, que não teriam despertado senão pelo empenho de outras mãos, também “criadoras”, como as de Mankiewicz.

“*Por que escrevo? Porque acho a vida insuficiente*” – foi a conclusão à qual Williams chegou, depois de 40 anos dedicados ao teatro. Seria o ofício da dramaturgia um bálsamo para as dores inerentes ao “estar no mundo” ou um chicote para autoflagelação, incapaz de organizar nosso caos, como descreveu Capote²⁵? Usufruto ou maldição, a arte amplia o tempo e o sentido da vida, porque dá chance ao ser humano, pequeno, passageiro, insatisfeito, de deixar marcas indeléveis no mundo e na vida das outras pessoas. Todos somos produto do que lemos, vimos, ouvimos, tanto quanto do que vivenciamos. É uma grande compensação, de repente, esbarrar com uma cor, uma imagem, uma frase, um pensamento - que nós pensávamos que era só nosso – florescendo na obra de outrem e, assim, criando um parentesco, uma forma de amizade. Incapaz de responder com a mesma rapidez a pergunta feita ao dramaturgo (por que *fazemos* o que *fazemos?*), agradeço a Tennessee Williams, ao menos, por dividir comigo essa última revelação.

De resto, a arte e o mundo seguem inacabados. Cada filme começa muito antes do primeiro plano ser filmado – despertando da sensibilidade de um cineasta – e não termina quando as luzes do cinema se acendem, porque, nesse momento, deixa-se levar pelo público, gerando uma cadeia onde um movimento puxa o anterior e também o próximo, retroalimentando-se na direção do infinito. A arte é uma experiência análoga à vida, porque está contida nela e, assim, não há diferença que se note.

A relação entre arte, memória e vida não tem um último ato.

Sobre ela, não se baixou o pano. Venham os próximos estudos.

²⁵ CAPOTE. *Música para Camaleões*. [p.9]

BIBLIOGRAFIA

- AMIEL, Vincent. *A Estética da Montagem*. São Paulo: Texto e Grafia, 2010.
- AQUINO, Tomás de. *Suma Teológica*. São Paulo: Edições Loyola, 2003.
- ARISTÓTELES. *Da Memória e Reminiscência* in: *Parva Naturalia*. Porto Alegre: Edipro, 2012.
- _____. *Poética*. Porto Alegre: Editora Globo, 1966.
- BALÁZS, Béla. *Nós Estamos no Filme* in: *A Experiência do Cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1991.
- BURCH, Noel. *Práxis do Cinema*. Lisboa: Editorial Estampa, 1973.
- CAPOTE, Truman. *Música para Camaleões*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- CASANAVE, Carlota Maria Iberis. *As tramas de Mnemosine: a memória nos primórdios da teoria freudiana*. Campinas: Unicamp – 2008.
- DELEUZE, Gilles. *Empirismo e Subjetividade*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2001.
- FREUD, Sigmund. *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1976.
- GAUDREAULT, André; JOST, François. *A Narrativa Cinematográfica*. Brasília: EDU – UnB. 2009.
- LEONARDELLI, Patricia. *A Memória como Recriação do Vivido*. São Paulo: ECA-USP, 2008.
- MILLER, Arthur. *A Morte de um Caxeiro-Viajante e Outras 4 Peças*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

- MORIN, Edgar. *A Alma do Cinema* in: *A Experiência do Cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1991.
- MUNSTERBERG, Hugo. *A Atenção* in: _____ Rio de Janeiro: Graal, 1991.
- MUNSTERBERG, Hugo. *A Memória e a Imaginação* in: _____ Rio de Janeiro: Graal, 1991.
- NIN, Anäis. *The Seduction of the Minotaur*. Chicago: Sky Blue Press, 2010.
- RODRIGUES, Nelson. *Vestido de Noiva*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.
- SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Moderno*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- WILDER, Thornton. *Nossa Cidade*. São Paulo: Abril Cultural, 1977.
- WILLIAMS, Tennessee. *O Zoológico de Vidro, De Repente no Último Verão, Doce Pássaro da Juventude*. São Paulo: É Realizações, 2014.
- _____ *The Theatre of Tennessee Williams: Volume I*. Nova York: New Directions, 1990.
- _____ *Something Cloudy, Something Clear*. New York: Dramatists Play Service, 1995.

FILMOGRAFIA

BROOKS, Richard. *Gata em Teto de Zinco Quente (Cat on a Hot Tin Roof)*. 1958.

EDWARDS, Blake. *Bonequinha de Luxo (Breakfast at Tiffany's)*. 1961.

GLENVILLE, Peter. *Anjo de Pedra (Summer and Smoke)*. 1961.

GODARD, Jean-Luc. *Acossado (À Bout de Souffle)*. 1960.

HARVEY, Anthony. *The Glass Menagerie*. 1973. (TV)

KAZAN, Elia. *Uma Rua Chamada Pecado (A Streetcar Named Desire)*. 1951.

KUROSAWA, Akira. *Rashomon (Rashômon)*. 1950.

LUMET, Sidney. *Vidas em Fuga (The Fugitive Kind)*. 1960.

MANN, Daniel. *A Rosa Tatuada (The Rose Tattoo)*. 1955.

MANKIEWICZ, Joseph L. *A Condessa Descalça (The Barefoot Contessa)*. 1954.

_____ *De Repente, No Último Verão (Suddenly Last Summer)*, 1958.

_____ *Jogo Mortal (Sleuth)*. 1972.

_____ *A Malvada (All About Eve)*. 1950.

_____ *Quem É o Infiel? (A Letter to Three Wives)*. 1949.

NEWMAN, Paul. *À Margem da Vida (The Glass Menagerie)*. 1987.

POLLACK, Sydney. *Esta Mulher é Proibida (This Property is Condemned)*. 1966.

RAPPER, Irving. *Algemas de Cristal (The Glass Menagerie)*. 1950.