



Afinidades eletivas: Tennessee Williams e Woody Allen

Elective affinities: Tennessee Williams and Woody Allen

<https://doi.org/10.5281/zenodo.14883266>

Marcos C. P. Soares¹

Resumo

Este ensaio propõe um exercício de dramaturgia comparada a partir da aproximação dos trabalhos de Tennessee Williams e do cineasta Woody Allen. Para isso, partiremos tanto de comentários feitos pelos dois artistas a respeito de temas em comum nas duas obras, quanto de uma análise breve do filme *Blue Jasmine* (2017), que retoma temas e formas da peça *A streetcar named Desire* (1947) para atualizá-los no confronto com a matéria histórica contemporânea.

Palavras-chave: Memória; Comédia; *Blue Jasmine* (filme); *A streetcar named Desire* (peça).

Abstract

This essay proposes an exercise in comparative dramaturgy by bringing together the works of Tennessee Williams and of the filmmaker Woody Allen. In order to do this, we will start from comments made by the two artists regarding themes in common in both works, as well as a brief analysis of the film *Blue Jasmine* (2017), which takes up themes and forms from the play *A streetcar named Desire* (1947) and updates them to deal with contemporary historical materials.

Keywords: Memory; Comedy; *Blue Jasmine* (film); *A streetcar named Desire* (play).

¹ Marcos C. P. Soares possui graduação em Inglês pela Universidade de São Paulo (1990) e doutorado em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês pela Universidade de São Paulo (2000). Fez pós-doutorado na Universidade de Yale, EUA (2004) e na Universidade de Columbia, EUA (2012). É Professor Livre-Docente da Universidade de São Paulo. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literaturas Inglesa e Norte Americana, atuando principalmente nos seguintes temas: crítica materialista, narrativa e história, cinema e romance norte-americano. E-mail: mcpsoare@usp.br.

I. Introdução

Para os cinéfilos que acompanham a carreira de Woody Allen, a identificação de laços entre seus filmes e a obra de Tennessee Williams não causará surpresa. A relação não é apenas explicitamente confirmada nas entrevistas do cineasta, mas também se tornou objeto de atenção de parcela da crítica especializada. Numa autobiografia lançada recentemente, Allen reafirma a importância do trabalho de Williams para sua carreira e admite empréstimos feitos em diversos longas. Ao mesmo tempo, relata o momento em que conheceu seu ídolo em Nova York e revela que tomou conhecimento de notas nas quais o dramaturgo faz comentários elogiosos sobre seu trabalho. Neste ensaio, faremos uma reflexão sobre tais comentários, em que convergem pensamentos sobre o papel dramático da memória e da comédia. Em seguida, faremos uma análise breve do filme *Blue Jasmine* (2013), parcialmente baseado na peça *A streetcar named Desire* (*Um bonde chamado Desejo* - 1947), de Tennessee Williams, com o objetivo de propor um exercício de dramaturgia comparada que possa iluminar produtivamente aspectos centrais tanto da peça, quanto do filme em questão.

II. Colaborações

Dentre outros feitos notáveis da autobiografia, que conta com o sugestivo título de *Apropos of nothing* (*A propósito de nada*) - em que o suposto refinamento do termo afrancesado é seguido por um decepcionante "sobre nada" -, o cineasta Woody Allen combate sistematicamente, mas sempre com característico bom humor, o conceito de autoria individual. O tema já havia sido abordado em diversos dos filmes dirigidos por ele, notadamente em *Stardust memories* (*Memórias* - 1980), no qual os dilemas de um cineasta famoso revelam que, no clima de "derrota" generalizada da contracultura e das esperanças progressistas dos *sixties*, o conceito de *auteur* sobrevivera apenas como imperativo do mercado constituído em torno do chamado cinema de arte. Pois o enredo trata de um artista "independente" constantemente assediado por uma legião de fãs e empreendedores do campo das artes durante um festival realizado em sua homenagem, cada qual interessado em tirar proveito do lastro pecuniário criado por seu estatuto de celebridade. Desse ponto de vista, o filme desfere um golpe certo nos pilares centrais da

teoria do cinema de autor, que em geral se legitima aludindo ao desejo do diretor de fazer um cinema marcado por seu estilo individual e pelo controle unificado da produção por sua personalidade marcante.

Entretanto, no relato autobiográfico, a questão ganha uma dimensão mais pragmática, especialmente nas diversas passagens em que Allen insiste em afirmar a natureza coletiva da produção cinematográfica, citando dezenas de colaboradores – os produtores Charles H. Joffe e Jack Rollins, o editor Ralph Rosenblum, o executivo Arthur Krim, o crítico Vincent Canby, a diretora de elenco Juliet Taylor, o fotógrafo Gordon Willis, dentre muitos outros – sem os quais, ele reitera, sua carreira teria sido um retumbante fracasso. Nesse diapasão, desta feita no âmbito das ditas influências, o diretor amplia o conceito de trabalho colaborativo ao listar seus ídolos, tanto no campo do cinema (as obras de Ingmar Bergman e Federico Fellini aparecem com maior destaque), quanto no campo da dramaturgia, enfatizando a importância das obras de escritores como Arthur Miller, com quem manteve contatos profissionais. Mas um lugar especial das memórias é dedicado a Tennessee Williams, sobre quem Allen escreve:

Cresci idolatrando Tennessee Williams. Quando eu tinha dezoito anos, [o roteirista e dramaturgo] Abe Burrows me perguntou se havia alguém que eu gostaria de encontrar para discutir meu interesse em escrever. Eu respondi Tennessee Williams. Ele disse que Tennessee não é o tipo de cara com quem se pode sentar e conversar facilmente. Li todas as suas peças, todos os seus livros. [...]. Já vi suas peças muitas vezes. [...] Como disse anteriormente, o filme *Um bonde chamado desejo* é para mim uma perfeição artística total. [...] É a confluência mais perfeita de roteiro, performance e direção que já vi. Concordo com [o crítico] Richard Schickel, que considera a peça perfeita. Os personagens são escritos com tanta perfeição, cada nuance, cada instinto, cada linha de diálogo é a melhor escolha de todas aquelas disponíveis no universo conhecido (Allen, 2020, p. 360, minha tradução).

Allen avança na identificação de liames específicos, notadamente entre *Um bonde chamado Desejo* (a peça escrita por Tennessee Williams em 1947 e o filme dirigido por Elia Kazan em 1951) e algumas das películas que dirigiu:

E toda vez que vejo o filme *Um bonde chamado desejo* no Turner Classic Movies, digo a mim mesmo: Ei, posso fazer isso. Então tento, mas não consigo, o que nos leva a *Blue Jasmine*. Boa tentativa [...]. Abençoada com uma ótima atriz, Cate Blanchett, faço o meu melhor para criar uma situação para ela que tenha poder dramático. A ideia veio da minha esposa e é uma boa ideia. Mas depende muito de Tennessee Williams. Veremos isso novamente mais tarde no filme *Wonder Wheel*, o meu melhor até agora, mas ainda tenho que escapar da influência sulista (Allen, 2020, p. 361).

Para os fãs do cineasta, a filiação não é exatamente uma novidade. O filme *Blue Jasmine* (2013), para ficarmos apenas nos exemplos fornecidos pelo próprio cineasta, trata das adversidades enfrentadas por uma milionária esnobe (a Jasmine do título, interpretada por Cate Blanchett) que perde tudo depois que o marido é preso por aplicar um golpe financeiro em Wall Street. O ponto de partida do enredo é a decisão de visitar a irmã pobretona em São Francisco. Boa parte do fábula tratará do choque entre os hábitos grã-finos de Jasmine e o cenário de penúria em que vivem Ginger (a irmã) e seu namorado “pé-rapado”, num aproveitamento explícito de motivos e temas de *Streetcar*. Com efeito, logo no lançamento do longa, as referências à peça de Williams se tornaram motivos de comentários das resenhas e avaliações críticas:

A maioria das alusões de Woody Allen a Tennessee Williams em seus filmes e escritos foram à peça *A Streetcar Named Desire*. Portanto, não é de se surpreender que ela esteja presente em todo o filme recente de Allen, *Blue Jasmine*. Mas Allen vai além da adoção e adaptação de enredos e personagens da peça de Williams. Ele assimilou tão profundamente o trabalho anterior que motivos e linhas de diálogo, muitas vezes transferidos para diferentes personagens ou situações, tornam-se os elementos imaginativos com os quais ele constrói seu próprio roteiro. Os críticos do filme quase invariavelmente comentaram sobre os paralelos com *Streetcar*, notando, também, que Cate Blanchett, que interpreta a personagem-título, Jasmine, também interpretou Blanche Dubois com sucesso na produção da peça de Liv Ullmann em 2009 na Brooklyn Academy of Music (Foster, 2015).

Alguns anos mais tarde, na escrita do roteiro e direção de *Wonder wheel* (*Roda gigante* – 2017), o aprisionamento da protagonista vivida pela atriz Kate Winslet entre as memórias do passado (ao identificar temas centrais nas peças de Williams, Iná Camargo Costa (2001, p. 135) fala de “lembranças sensíveis de um passado irremediavelmente perdido”) e um futuro inexistente retoma motivos caros ao dramaturgo e fortalece vínculos cujo estudo a fortuna crítica interessada nas relações entre teatro e cinema ainda está devendo.

III. Afinidades de mão dupla

Entretanto, talvez o dado inédito para a maioria dos leitores da autobiografia fique por conta da revelação de que a admiração era de mão dupla. Ao relatar o momento em que conhece Tennessee Williams pessoalmente e ouve elogios entusiasmados do

dramaturgo, Allen atribui as palavras *gentis à polidez*. Porém, algumas páginas depois, adiciona:

Corta para anos depois, quando alguém escreveu um livro sobre Tennessee Williams depois de passar meses com ele, fazendo anotações abundantes de suas conversas. Após sua morte, o escritor [James Grissom] foi extremamente gentil ao me enviar as notas sobre o que Tennessee Williams disse sobre mim. Sou muito tímido para reproduzi-las... (Allen, 2020, p. 361).

Para os estudiosos das obras do dramaturgo e do cineasta pode interessar a leitura atenta de tais notas, que podem iluminar relações frutíferas para ambos os lados. Assim, passando ao largo da modéstia de Allen, passemos à leitura dos comentários feitos por Williams:

A tradição também é memória e, dentro da religião, é sagrada. A sagrada tradição será mantida diante de nós como a maior joia, e talvez seja, porque é memória: a memória compartilhada daqueles que vieram antes de você, se voltaram para você e estão lhe contando por onde andaram [...]. Um favor da memória. A arte me deixa confortável tanto quanto me faz sentir testado ou desafiado, e com seu trabalho, sou capaz de reconhecer onde estou, mesmo que não tenha ideia de onde ele pode me levar. Reconheço o veículo, mas o motorista é inconstante, então não sei o que vai passar pelas janelas. Sempre sinto como se todos os programas de rádio da minha infância estivessem de alguma forma colocados nas memórias de Allen, residindo ali com doçura e ressentimento e com o desejo de transformar com alguns bordados aquele pano sujo que chamamos de realidade. Quando eles voltam, eles vêm até mim - as músicas, as brincadeiras, o drama e a urgência de me sentir conectado.

Há um comediante dentro de mim, porque o humor, mais do que tudo, protegia a bicha delicada que eu era, e eu poderia jogar um pouco de brilho em um canto com uma piada, muitas vezes às minhas próprias custas, e sobreviver mais um dia. A memória para mim envolve humor, e o humor, como respirar, engolir e caminhar, me faz continuar, me mantém vivo. Tenho idade suficiente para ser pai de Allen, mas sinto que ele caminhou comigo, talvez atrás de mim, encontrando humor em minha estranheza, mas benigno na maior parte, porque ele tende a admirar nas mulheres as mesmas qualidades que eu: humor, vulnerabilidade, o manejo das palavras como se fossem moedas de Zasu Pitts. Muito antes de ter lido qualquer Tchekhov – meu suposto mestre –, aprendi muito sobre narrativa, sobre estrutura, com George Stevens, John Ford, Howard Hawks, George Cukor e William Wyler. As câmeras de Gregg Toland me disseram para onde um personagem deveria olhar com maior entusiasmo do que todos os livros de escrita e nobres contos jamais poderiam. Eu sou um homem do cinema, e Allen também. Nossos DNAs são estranhamente semelhantes, porque percorremos os mesmos caminhos, espalhamos o mesmo brilho, chegamos às mesmas memórias e depois passamos a compartilhá-las. Num mundo lotado, sei que posso encontrá-lo – seu trabalho – e ele me compreenderá,

me aceitará, me ensinará alguma coisa.

Ninguém é comediante, classicista ou trágico: ou alguém é artista ou não é. Ou se compartilha ou não. Ou se conecta ou não. Alguém se move solidamente em sua memória ou não. Allen é um artista. Ele caminha ao meu lado, ao longo ou atrás de mim apenas em termos cronológicos: quando ele apresenta seu trabalho, sua arte, ele está ali comigo, compartilhando uma tradição sagrada de memória, e não há confusão para mim sobre o que ele é ou o que ele está tentando fazer. Contamos nossas histórias. Nós nos conectamos. Jogamos as memórias adiante (Grissom, 2017, minha tradução).

A ênfase na confluência entre memória e comédia, nada óbvia, surge como tema recorrente dos comentários. A importância do primeiro termo é evidente no trabalho do dramaturgo, alinhando sua obra com grande parte da literatura moderna mais avançada, de Tchekhov a Joyce, preocupada com as tessituras subjetivas do tempo (não cronológico), tanto do ponto de vista dos assuntos (a censura, o retorno do reprimido, a impossibilidade de superação de impasses sociais), quanto da estrutura dramática (a quebra da linearidade do drama burguês em suas diversas vertentes). Ainda dessa perspectiva, muito já se escreveu sobre o emprego feito por Tennessee Williams dos recursos técnicos das narrativas cinematográficas, aludidas nas notas pelo dramaturgo, de onde ele aproveitou e desenvolveu a mobilidade extrema proporcionada pelas possibilidades efetivadas na montagem, tanto na chamada montagem horizontal (as mudanças abruptas de tempo e espaço, a mescla entre sonho e realidade, os saltos entre quadros), quanto na vertical (o uso da música como comentário sobre a cena). Tais princípios compositivos, que já aparecem com a força de um ponto de fuga da exposição dramática em peças como *The glass menagerie* (*O zoológico de vidro* - 1944), teriam no tratamento da história de Blanche Dubois em *Streetcar* um acabamento exemplar, com impacto decisivo sobre o desenvolvimento do teatro moderno. Ao mesmo tempo, construía um ponto de vista contrário à euforia da sociedade estadunidense do pós-guerra, atinada em deixar para trás formações “pré-modernas” (principalmente aquelas encapsuladas no notório atraso sulista) na busca de avançar triunfantemente e usufruir das benesses de uma hegemonia mundial incontestada.

A permanência do atraso em meio à onda modernizadora - formalizada, por exemplo, no contraste entre os modos aristocráticos de Blanche e a questão do desemprego e das dívidas com bancos - não apontavam para uma visão metafísica da memória, tampouco construía uma simples oposição, mas faziam convergir duas alternativas

inaceitáveis, de modo a figurar um fim de linha histórico. A recusa de apontar para possíveis superações no futuro da narrativa naturalmente tornava a forma do drama inadequada para lidar com os temas em questão. Ao mesmo tempo, as peças de Williams colaboravam para ampliar o escopo da “questão sulista”, implodindo a visão da persistência de meras idiossincrasias “regionais” para desenvolver um ponto de vista privilegiado para a compreensão dos dilemas enfrentados pela nação como um todo (o surgimento da obra de romancistas como William Faulkner levaria a questão adiante).

De outro lado, no âmbito das intervenções cômicas, a questão é mais polêmica. De fato, escrevendo sobre as últimas peças de Williams, Iná Camargo Costa (2001, p. 140) reflete que “o fracasso de *Summer and smoke* (*O anjo de pedra*) na Broadway pode ser ao menos em parte atribuído à dificuldade de se decidir em cada cena, se é para rir ou para chorar”. Como pudemos constatar numa das passagens acima, Williams recusa por princípio a distinção entre “comediante, classista ou trágico”. De fato, um dos impasses – tanto críticos, quanto práticos – na interpretação de diversas das heroínas de Williams tem a ver justamente com o estatuto dos modos “refinados” dessas personagens, ou, para falar de outro modo, de suas tentativas de autovalorização, que pendem frequentemente para a ilusão e a mitomania (*Blanche surge*, novamente, como fenômeno exemplar). Tais obstáculos revelam dilemas que não são meramente “técnicos”, mas que dependem fundamentalmente das concepções e alianças ideológicas de leitores e espectadores. Para encenadores, a necessidade de uma abordagem dialética na direção de atores cria uma nova camada de dificuldades. Para os atores, o desafio de transitar entre o páthos e o ridículo é igualmente complexo.

Partindo do pressuposto de que o retrato de *Blanche Dubois* é a radiografia de uma sociedade que se transformara numa das “mais produtivas fábricas de neuróticos” (Costa, 2001, p. 140), pode ganhar relevância um exercício de comparação entre a peça de Williams e um dos filmes de Woody Allen. Desta feita, trata-se de *Sleeper* (*O dorminhoco* – 1973), uma paródia de ficção científica na qual um vendedor de comida natural do Village (interpretado pelo próprio Allen) acorda num futuro distante, depois de ter sido congelado num experimento médico. O novo mundo se revela uma distopia fascista e o salto desde o passado serve como mecanismo produtor de efeitos de distanciamento, de modo a tornar o presente da produção do filme (o início dos anos 1970) um dos alvos críticos da comédia. De fato, a ascensão do conservador Richard Nixon e a transformação

dos gestos da juventude revoltosa em modas “contraculturais” espúrias aparecem nas lembranças do protagonista sobre o “passado”. Entretanto, uma das sequências mais marcantes da película trata precisamente de um delírio do protagonista, que é submetido a um tratamento numa versão futurista de um hospital psiquiátrico e relembra aspectos de sua vida pregressa através de falas conhecidas de Blanche, concluindo, é claro, com o famoso desfecho da peça, quando a heroína declara que “sempre dependeu da bondade de estranhos”. O aspecto grotesco do monólogo salta logo aos olhos: em tudo o oposto das intensidades dramáticas das grandes atrizes que fizeram o papel nos Estados Unidos (de Jessica Tandy a Vivien Leigh), a interpretação caricatural de Allen, que exagera nos clichês e nos maneirismos tipificadores, pendendo para o charlatanismo proposital, enfatiza o lado patético da situação.

Ao mesmo tempo, ao assinalar a transição de técnicas mais afinadas com o Método realista de atuação, de enorme impacto sobre a história do teatro e do cinema modernos nos Estados Unidos e sobre a encenação do trabalho de Tennessee Williams em específico, para o monólogo cômico escrachado, Allen faz um aceno à outra tradição cênica que lhe era cara e da qual ele próprio fora um expoente na primeira metade dos anos 1960: a comédia *stand-up*, uma das pontas de lança do humor político na década rebelde. Tampouco a sátira do Sul era gratuita, pois as leis de segregação racial que ainda imperavam na região a transformara num dos celeiros das ideologias conservadoras do país (Allen escreve na autobiografia sobre seu interesse ativo nas lutas pelos direitos civis). Em síntese, mais do que mera citação aleatória ou pastiche pós-moderno, através da extensão do *conceito da personagem* ao absurdo, Allen nos lembra de um lado da caracterização de Blanche que inclui o aspecto da comédia, plasmado em seus sonhos delirantes de grandeza e sofisticação, inaceitáveis tanto no momento de encenação da peça, quanto da realização do filme, e que pode passar despercebido em leituras menos atentas (ou mais idealistas) de *Streetcar*.

IV. *Blue Jasmine*

Para uma reflexão sobre os modos através dos quais Allen revela a atualidade contundente dos temas tratados em *Streetcar* e os desenvolve, retornemos a *Blue Jasmine*. Além da inspiração explícita na peça de Tennessee Williams, o filme também toma como

referência central eventos contemporâneos, a saber, dados da vida de Bernie Madoff, o mago das finanças de Wall Street, responsável pelo maior escândalo de fraude da história do mercado financeiro moderno. A trajetória de Madoff é um impressionante resumo da história dos Estados Unidos e das finanças internacionais desde meados dos anos 1960. De fato, as condições de possibilidade de sua incrível ascensão são indissociáveis do aquecimento do mercado de ações e da desregulamentação desse mercado pelas políticas econômicas inauguradas por Richard Nixon e intensificadas por Ronald Reagan desde sua eleição em 1981. Seu sucesso no mundo das finanças também se deveu ao seu papel pioneiro na informatização das transações em Wall Street, assim como no aumento do crédito e das dívidas como estratégia neoliberal de compensação pelas perdas salariais brutais das classes trabalhadoras e da diminuição sensível do poder de consumo das classes médias nas últimas décadas do século XX. Evidentemente, o filme de Allen também alude à crise de 2008, quando o esquema fraudulento de investimento em pirâmide de Madoff ruiu, levando à sua prisão e à ruína de milhares de investidores no mundo todo.

Também é verdade que as biografias de Madoff estão repletas de assuntos que têm constituído o cardápio de temas de parte substancial dos filmes de Woody Allen: a vida da comunidade de judeus ricos em Nova York (tanto Madoff quanto diversos de seus investidores eram judeus); o investimento das elites em ações filantrópicas que sirvam tanto para lavagem de dinheiro, quanto para alavancar o prestígio dos negócios (lembremo-nos de Judah, o estelionatário e assassino de *Crimes and misdemeanors* [*Crimes e pecados*] de 1989); o interesse dos grandes investidores no mercado das artes (ver o filme *Match point* [*Ponto final – Match point*] de 2005, por exemplo).

Blue Jasmine aproveita episódios da vida de Madoff com significativas modificações. Como apontamos, o assunto não é estranho ao universo de *Streetcar*, que também trata das relações entre propriedade (imobiliária, neste caso) e empréstimos bancários, cujos meandros Blanche tenta em vão compreender. Dessa perspectiva, entra em ação novamente o procedimento de ampliação de conceitos, que havíamos identificado em *Sleeper*, de modo a fazer com que um motivo presente na peça seja enfatizado através da sua dilatação na boca de cena. Pode-se argumentar que a atualização efetuada no filme se deve em grande parte a uma mutação histórica, a saber, a importância crescente do mercado financeiro na chamada sociedade pós-industrial, assim como a complexidade

extrema em mapear os mecanismos de tal mercado (em grande parte, desregulamento, é claro). Como veremos mais adiante, o enredo efetuará uma mutação na composição do papel que corresponderia àquele do Stanley Kowalski na peça, pois os personagens masculinos do filme já não são trabalhadores no sentido atribuído ao termo na sociedade do pós-guerra, mas vivem do trabalho precarizado ou como prestadores de serviços.

Ao mesmo tempo, o filme desenvolve o teorema que toca as determinações materiais da degradação psíquica da protagonista, também central na peça. Assim, as cenas em que Blanche se bate com os misteriosos documentos da burocracia bancária que levaram à perda de Belle Reve, a antiga propriedade rural da família, são incrementadas para mostrar Jasmine rememorando as conversas com o marido sobre as transações financeiras que constituíram as bases de sua riqueza e de sua falência posterior. Reforça-se, assim, o dado material da memória. Ao mesmo tempo, a tendência da protagonista de demonstrar seu espanto em longos monólogos sem sentido (um dos momentos cômicos do filme mostra um sobrinho acusando-a de falar sozinha), invariavelmente para ouvintes ausentes ou atônitos, desenvolve a ênfase da peça na implosão do diálogo dramático, que o crítico Peter Szondi identificou como elemento central da crise do drama burguês, atingindo pontos de inflexão importantes nos monólogos disfarçados de diálogo nas peças de Tchekhov (nas palavras de Szondi, o emprego de um “diálogo de surdos” [Szondi, 2001, p. 53] ou “a passagem constante da conversação à lírica da solidão” [Szondi, 2001, p.50]).

Concomitantemente, ao aludir a uma série de eventos amplamente divulgados pela imprensa na época de produção do filme (Bernie Madoff havia sido preso e um dos filhos havia cometido suicídio), o filme incorpora em sua estrutura a dissolução do suspense que tantas vezes movimentava a curva dramática do filme convencional. Com efeito, a fábula se inicia do final, quando Jasmine já foi à falência, e o enredo se desenvolve através da mescla entre o presente e as lembranças do passado, assim como na peça. Desse ponto de vista, a armação narrativa não se constrói sobre as premissas do drama, pois a ênfase recai primordialmente sobre o *processo* de degradação da protagonista. Dessa nova perspectiva, o filme também desenvolverá o tema do “refinamento” de Jasmine, mas a partir de uma nova determinação, para além da aparência ou da mera autoilusão. De fato, um dos pontos de atualidade do filme se formaliza no processo em que a produção e a circulação de valor financeiro se mesclam e se confundem. Como argumentamos em outro texto:

As biografias de Madoff gastam centenas de páginas para descrever o mundo das festas beneficentes e filantrópicas, da exibição ostensiva do luxo numa série infindável de eventos sociais, do consumo conspícuo e escandaloso. Tais eventos serão não apenas os locais da construção do *networking* de Madoff, onde grande parte dos investidores mais gordos serão fisgados, mas também os cenários da exibição de uma aparência de sucesso e confiabilidade que servirá como substrato psicológico e social de pessoas que deveriam desconfiar de que o sucesso fenomenal do ‘esquema de pirâmide’ de Madoff era ‘bom demais para ser verdade’, pois pagava uma média de juros muito acima daqueles pagos pelo mercado oficial, mas que decidem acreditar nos números de mágica do ‘mago das finanças’, desde que eles continuem pagando dividendos (Soares, 2015, p. 73).

O filme de Allen insistirá precisamente na aparente sofisticação de Jasmine, que é invariavelmente identificada pelas marcas e objetos caros que usa, invariavelmente envolvida no árduo trabalho do consumo. Grande parte do efeito cômico do filme residirá justamente nos desajustes entre os modos elevados de Jasmine e as personagens que orbitam ao seu redor, que ela despreza ou adula, dependendo do interesse pecuniário do momento. De outro lado, o personagem de Stanley Kowalski, marido da irmã de Blanche e pivô do conflito entre as duas irmãs na peça, é dividido em seis personagens masculinas no filme, três em torno de Jasmine, três em torno de Ginger. Essa multiplicação das personagens masculinas dissolve por completo os laços de adesão subjetiva (ou fetichista, no caso de Blanche) que ainda persistiam na peça de Williams, para lançar Jasmine e Ginger na vertigem da autovalorização através da troca constante de parceiro conforme seu “preço de mercado”, tomando o cálculo do valor de cada personagem como base de todas as relações “amorosas”. Ao mesmo tempo, a consciência do processo por parte das personagens, que comentam com desenvoltura cada um de seus pretendentes como investidores aplicando dinheiro na bolsa de valores, torna obsoleto o cardápio de temas comuns no drama convencional (os triângulos, as desilusões e enganos amorosos). Trata-se de personagens que agem como os indivíduos-empresas celebrados pelo neoliberalismo em busca das melhores ações do mercado.

V. Conclusão

Através de um exercício da dramaturgia comparada, buscamos identificar a atualidade de temas centrais da peça mais famosa de Tennessee Williams, demonstrando que diversos dos problemas analisados pelo dramaturgo continuam entre nós, alguns de

forma acentuadamente piorada. Ao mesmo tempo, através de um estudo de caso, nosso texto sugere que a tarefa de adaptação da literatura para o cinema pode ter resultados frutíferos se os artistas envolvidos abandonarem a ideia de “fidelidade” ao texto original, optando por desenvolver temas a partir de seu confronto com a matéria histórica contemporânea.

Referências

ALLEN, Woody. **Apropos of nothing**. Autobiography. New York: Arcade Publishing, 2020.

COSTA, Iná Camargo. **Panorama do rio vermelho**. Ensaios sobre o teatro americano moderno. São Paulo: Boitempo, 2001.

FOSTER, Verna A. White Woods and Blue Jasmine: Woody Allen rewrites A Streetcar Named Desire. **Literature-Film Quarterly**, v. 43, n. 3, p. 188-201, July 2015. Disponível no *Gale Academic One File*: link.gale.com/apps/doc/A427757180/AONE?u=anon~bcefda51&sid=googleScholar&xid=31eae426. Acesso em: 12 out. 2023.

GRISSOM, James. Tennessee Williams on Woody Allen. Disponível em: <http://jamesgrissom.blogspot.com/2017/11/tennessee-williams-on-woody-allen.html>). Acesso em: 12 out. 2023.

SOARES, Marcos César de Paula. Jasmine e a sociabilidade das finanças. **Revista Todas as Musas**, ano 6, n. 2, jan.-jul. 2015. Disponível em: https://www.todasasmusas.com.br/12Marcos_Soares.pdf. Acesso em: 12 out. 2023.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno [1880-1950]**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

Submetido em: 15 out. 2023

Aprovado em: 15 dez. 2023