



UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE
CENTRO DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES
UNIDADE ACADÊMICA DE LETRAS
CURSO DE LICENCIATURA PLENA EM LETRAS - LÍNGUA INGLESA

AMANDA PEREIRA DE ALBUQUERQUE

**O GÓTICO DO SUL DOS ESTADOS UNIDOS EM *UM BONDE CHAMADO DESEJO*,
DE TENNESSEE WILLIAMS**

CAJAZEIRAS - PB

2023

AMANDA PEREIRA DE ALBUQUERQUE

**O GÓTICO DO SUL DOS ESTADOS UNIDOS EM *UM BONDE CHAMADO DESEJO*,
DE TENNESSEE WILLIAMS**

Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) apresentado ao Curso de Licenciatura Plena em Letras – Língua Inglesa, do Centro de Formação de Professores, da Universidade Federal de Campina Grande – *Campus de Cajazeiras*, como requisito parcial para obtenção do título de Licenciado em Letras – Língua Inglesa.

Orientador: Prof^ª. Dr^ª. Daise Lilian Fonseca Dias.

Área de Concentração: Estudos Literários.

CAJAZEIRAS - PB

2023

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação -(CIP)

A345g Albuquerque, Amanda Pereira de.
O Gótico do sul dos Estados Unidos em *Um bonde chamado desejo* de Tennessee Williams / Amanda Pereira de Albuquerque. - Cajazeiras, 2023. 76f.
Bibliografia.

Orientadora: Profa. Dra. Daise Lilian Fonseca Dias.
Monografia (Licenciatura em Letras - Língua Inglesa) UFCG/CFP, 2023.

1. Análise literária. 2. Gótico americano. 3. Dramaturgia. 4. Williams, Tennessee (1911-1983). 5. Gótico do sul. 6. Revisão bibliográfica. I. Dias, Daise Lilian Fonseca. II. Título.

UFCG/CFP/BS

CDU - 82.09

Ficha catalográfica elaborada pela Bibliotecária Denize Santos Saraiva Lourenço CRB/15-046

FOLHA DE APROVAÇÃO

Banca Examinadora

Monografia aprovada em 14 /06 / 2023

Daise Lilian F. Dias

Profª. Dra. Daise Lilian Fonseca Dias
(Orientadora)

Maria de Lourdes Dionizio Santos

Profª. Dra. Maria de Lourdes Dionizio Santos
(Examinador interno - UFCG)

Francisco Francimar S. Alves

Prof. Dr. Francisco Francimar de Sousa Alves
(Examinador interno – UFCG)

Prof. Dr. Elri Bandeira de Sousa
(Suplente - UFCG)

AGRADECIMENTOS

À minha família por todo o apoio e incentivo à minha formação acadêmica, em especial minha mãe, Adriana Timóteo Alves de Albuquerque, que entoou repetidamente a frase “estude, minha filha” desde que eu me conheço por gente e que me motivou a ir cada vez mais longe. E também à minha irmã, Andreia Pereira de Albuquerque, por me mostrar que é possível.

À minha professora orientadora, Daise Lilian Fonseca Dias, por me guiar durante a elaboração desta pesquisa, sou imensamente grata por ter aceitado fazer parte desse processo. Agradeço também por me apresentar a obra de Tennessee Williams que me atravessou como pessoa e enquanto pesquisadora.

A todos os meus professores e professoras de todas as instituições pelas quais passei desde a infância, em especial àqueles que me ensinaram mais sobre o mundo e sobre as coisas do que sobre as teorias.

A todos os meus amigos que me deram palavras de apoio e conforto quando eu duvidei de mim mesma, muito obrigada.

RESUMO

Diante das pluralidades e possibilidades do Gótico na literatura, o gótico tradicional (masculino), o gótico feminino, o gótico americano, o objetivo deste trabalho é analisar elementos do Gótico Americano do Sul dos Estados Unidos em *Um Bonde Chamado Desejo* (1947), do dramaturgo estadunidense Tennessee Williams (1911-1983). Esta peça trata dos relacionamentos conturbados entre a Southern Belle Blanche Dubois, uma mulher solteira na casa dos 30 que possui um passado traumático, indecente e que se encontra em uma situação de total destituição financeira e social, que afetam sua sanidade mental; sua irmã Stella Dubois, vitimada pela violência doméstica que lhe é imposta pelo seu marido, Stanley Kowalski, um descendente de poloneses, um homem bruto, viciado em jogos e álcool, e que a mantém aprisionada pelo sexo e pela dependência econômica. As produções góticas sulistas são marcadas pelo passado sombrio da nação americana enraizado na escravidão, e mostra personagens sulistas aterrorizados por um presente assustador, que destoa de seu passado mítico e idealizado, em uma sociedade marcada por padrões puritanos. Para desenvolver a pesquisa, foi utilizada como metodologia a revisão bibliográfica e os pressupostos de estudiosos do campo em foco, tais como, Hogle (2002), Savoy (2002), Punter e Byron (2004), Bigsby (2004), Botting (2007), Alegrette (2010, 2016), Walsh (2013), entre outros. A análise da obra em questão mostra como Williams adota características góticas para retratar a cultura do Sul nas personagens e na trama.

Palavras-chave: Literatura Americana; Gótico do Sul; Dramaturgia.

ABSTRACT

Given the pluralities and possibilities of the Gothic in literature, for example, the traditional (male) Gothic, the Female Gothic, the American Gothic, this work aims to analyze elements of the American Southern Gothic in *A streetcar named Desire* (1947) by the American playwright Tennessee Williams (1911-1983). The play deals with the troubled relationships between the Southern Belle Blanche Dubois, a single woman in her 30s who has a traumatic and indecent past, and who is in a position of total financial and social destitution that affects her mental sanity; her sister Stella Dubois, a victim of domestic violence that it is imposed on her by her husband, Stanley Kowalski, a Polish descendent, who is a brutal man addicted to gambling and alcohol, and that keeps her imprisoned by sex and economic dependence. Southern Gothic productions are marked by the gloomy past of the American nation rooted in slavery, and show southern characters terrified by a scary present, that is a contrast with their mythic and idealized past, in a society marked by Puritan values. To develop the research, it was adopted a bibliographical review and the assumptions of field scholars, such as Hogle (2002), Savoy (2002), Punter and Byron (2004), Bigsby (2004), Botting (2007), Alegrette (2010, 2016), Walsh (2013), among others. The analysis of the play shows how Williams adopts Gothic characteristics to portray the culture of the South in the characters and in the plot.

Keywords: American Literature; Southern Gothic; Dramaturgy.

Não lemos nem escrevemos poesia porque é bonitinho. Lemos e escrevemos poesia porque somos humanos, e a raça humana é repleta de paixão. Medicina, advocacia, administração e engenharia são atividades nobres e necessárias à vida. Mas a poesia, a beleza, o amor... são as coisas pelas quais valem a pena viver.

(Sociedade dos Poetas Mortos)

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1. RECORTES DO GÓTICO EM LITERATURAS DE LÍNGUA INGLESA.....	12
1.1 ORIGENS E FORMAÇÃO DA LITERATURA GÓTICA INGLESA.....	12
1.2 PANORAMA DO GÓTICO AMERICANO	19
1.3 O GÓTICO DO SUL DOS ESTADOS UNIDOS.....	28
2. O UNIVERSO DE TENNESSEE WILLIAMS	33
2.1 FOTOGRAFIAS DO TEATRO ESTADUNIDENSE NO SÉCULO XX	33
2.2 UM OLHAR SOBRE TOM (TENNESSEE) WILLIAMS	37
2.3 O DRAMATURGO E A SUA POÉTICA	40
3. O GÓTICO DO SUL EM <i>UM BONDE CHAMADO DESEJO</i>	49
3.1 A REPRESENTAÇÃO GÓTICA DE ESPAÇOS	49
3.2 VELHICE, SEXO E LOUCURA: RELEITURAS DO GÓTICO	56
CONSIDERAÇÕES FINAIS	71
REFERÊNCIAS	73

INTRODUÇÃO

Etimologicamente, o termo gótico advém dos Godos, povos que habitaram a península escandinava por volta do século II a.C. e que foram responsáveis pelo dismantelamento daquele que foi um dos maiores impérios da humanidade, o Império Romano (ALEGRETTE, 2010). Os Godos passaram, então, a ser lembrados apenas como os destruidores da Civilização Romana e muitos mitos foram criados em torno desse povo e do nome que lhes foi atribuído (PUNTER; BYRON, 2004). Dada a sua origem, Botting (2005, p. 15, tradução nossa) afirma que “gótico” era um termo utilizado para se referir à Idade Média “que evocava ideias de costumes e práticas bárbaras, de superstição, ignorância, fantasias extravagantes e selvageria natural”. Além disso, caracterizava algo obsoleto, antiquado e remoto (CLERY, 2002). Portanto, esteve desde o início associado ao irracional, ao cruel, ao horror.

A história da literatura gótica, portanto, tem seu início no século XVIII com a publicação de *O Castelo de Otranto* [*The Castle of Otranto*] em 1764, escrito pelo inglês Horace Walpole e publicado como se fosse uma tradução de um romance medieval italiano, mas que depois foi admitido como obra original. O autor inaugura uma tradição gótica que tinha como principais características a heroína em perigo, muitas vezes em um castelo assombrado, sendo perseguida por um vilão.

Naturalmente, a literatura gótica passou por diversas transformações ao longo dos anos. O que começou com histórias pautadas em fantasias fantasmagóricas e macabras, para brincar com a imaginação dos leitores, adotou outros contornos. Por exemplo, durante a Era Vitoriana (1837-1901), é possível encontrar na obra de Charles Dickens (1812-1870), que foi um escritor do realismo, diversos elementos góticos, desde os cenários dos subúrbios miseráveis até o fatídico destino de suas personagens.

Botting (2005) rastreia o Gótico através dos séculos, afirmando que no século XVIII ele era repleto de espectros, monstros, demônios, cadáveres, vilões aristocratas, monges e bandidos. No século XIX, juntaram-se à lista os cientistas, figuras paternas, maridos, loucos, criminosos e o duplo monstruoso. Mais tarde, a cidade e suas ruas labirínticas e violentas se tornaram o que costumavam ser os castelos assombrados e as florestas góticas.

Assim, pode-se dizer que a literatura gótica é um espelho da sociedade, já que se compromete a refletir o espírito de cada época tendo como referência a vida real, porém, utilizando em muitos momentos mecanismos sobrenaturais e simbólicos, como em *Drácula* [*Dracula*] (1897), de Bram Stoker, que manifesta na figura do vampiro o medo da sociedade

vitoriana acerca da miscigenação dos ingleses com os colonizados, temendo uma espécie de “colonização reversa”. Como observado por Sá (2019), as narrativas góticas são declarações indissociáveis do período que são produzidas.

Quando o gótico foi inserido na sociedade americana através dos escritores que deram origem e notoriedade a esse subgênero, como foi o caso de Charles Brockden Brown (1771-1810), Nathaniel Hawthorne (1804-1864), Edgar Allan Poe (1809-1849), Herman Melville (1819-1891) e William Faulkner (1897-1962), ele precisou se adaptar à realidade da sociedade americana ainda em formação. Ao invés dos castelos assombrados, das abadias, o que se tinha eram as colônias, as florestas habitadas por “selvagens” e todos os tipos de andarilhos, os vilarejos, e as casas de família.

As obras de Poe e Faulkner podem ser situadas dentro do chamado Gótico Sulista, ao trazerem à tona as monstruosidades da escravidão e os medos e preconceitos do Sul refletidos nas relações familiares. Assim, volta-se à história americana que, de certa forma, deveria permanecer intocada no passado. Entretanto, há um medo de que o mundo como ele é e suas convenções e valores se transformem com a força do tempo, e isso demonstra a natureza dupla do Gótico Americano.

É importante ressaltar que as possibilidades do gótico são muitas, como será visto durante a leitura deste trabalho. David e Punter (2004) apontam que este é um campo difícil de definir e que o estudo do gótico abre janelas para aspectos diversos da vida social e psicológica. Sá (2019, p. 14) também diz que “o gótico não opera sob um único paradigma, trata-se de um modo flexível que se adapta a diversas formas culturais e dinâmicas ideológicas oriundas de muitas vertentes” e que “indeterminação, ambivalência e multiplicidade são conceitos centrais ao gótico.”

Sendo assim, este trabalho não caracteriza uma tentativa de definir ou pôr barreiras no que é o gótico, apesar de tratá-lo como um gênero literário para fins de melhor compreensão. O objetivo aqui é contribuir para essa área de estudos através do debate e da análise de elementos do Gótico Americano Sulista na obra dramática *Um Bonde Chamado Desejo* (1947), visando expandir os olhares sobre esse campo analítico. Como salienta Sá (2019, p. 11): “ter um olhar gótico sobre o mundo é se interessar pelo desconhecido e misterioso, por aquilo que não quer se revelar ou que não se deixa ver.” Essa mesma ideia se encaixa na análise proposta por este trabalho, pois busca revelar aspectos da peça de Tennessee Williams que foram pouco analisados ou divulgados.

Com o propósito de apresentar uma pesquisa coesa, o enfoque do primeiro capítulo é na formação da literatura gótica, ramificando-se em três tópicos: o primeiro trata da trajetória tradicional do gótico, sobretudo as obras mais importantes produzidas nas Ilhas Britânicas, apontando como o gótico se manifesta nelas através do terror, dos mistérios, cenários assombrosos, criaturas e monstros. O segundo aborda um panorama do Gótico Americano desde os primórdios da literatura norte-americana e ressalta os principais temas encontrados. E o terceiro mostra a relação do Gótico com a história de escravidão e violência do Sul, evidenciando o “legado sombrio” que marca essa região e a sua literatura. Esse capítulo demonstra a evolução do Gótico Tradicional em direção ao Gótico Americano, conseqüentemente ao Gótico do Sul dos Estados Unidos.

No que diz respeito ao segundo capítulo, versa sobre a vida e o teatro do escritor estadunidense Tennessee Williams. O primeiro tópico apresenta um panorama geral do teatro americano durante o século XX, período em que viveu e escreveu Williams e que foi marcado por muitos acontecimentos na história mundial e nacional. Já o tópico seguinte foca na vida antes de Tennessee, ou seja, antes de Thomas Lanier Williams III assumir o nome artístico que escolheu para assinar suas obras, e na dinâmica familiar que moldou muito do seu caráter e também da sua literatura. Por sua vez, o terceiro tópico analisa a poética do autor destacando os temas majoritários, entre eles a morte, a culpa, a fuga da realidade, a insanidade, muitos deles considerados góticos.

Por fim, o terceiro e último capítulo traz a análise de *Um Bonde Chamado Desejo* (1947) numa perspectiva gótica, mais especificamente do Gótico do Sul dos Estados Unidos, com suporte nas considerações feitas no primeiro capítulo sobre esse subgênero. Ao esmiuçar os espaços, as personagens, a atmosfera e a trama como um todo são encontradas temáticas que estão presentes na poética de Williams e também que demonstram o porquê de o dramaturgo ser associado à tradição do Gótico Americano Sulista, como a herança escravocrata, a loucura, o medo, a sexualidade, entre outros.

Em suma, muito mais do que uma teoria literária, o gótico é uma presença que se espalha em diversos campos. Como disse Angela Carter (1974, p. 122): “nós vivemos em tempos góticos”, isto é, o próprio mundo pode ser observado através de um olhar gótico e o que é a arte, a literatura, o teatro, se não uma representação do mundo? Sendo assim, para desenvolver este trabalho mergulhou-se nos pressupostos crítico-teóricos de Hogle (2002), Savoy (2002), Punter e Byron (2004), Bigsby (2004), Botting (2007), Alegrette (2010, 2016), Murphy (2005, 2014), Walsh (2013), entre outros.

1. RECORTES DO GÓTICO EM LITERATURAS DE LÍNGUA INGLESA

1.1 ORIGENS E FORMAÇÃO DA LITERATURA GÓTICA INGLESA

No campo da literatura, o primeiro romance considerado do gênero gótico foi *O Castelo de Otranto* [*The Castle of Otranto*], obra do inglês Horace Walpole de 1764 que, em sua segunda edição, publicada um ano depois, teve o subtítulo *Uma história gótica* adicionado. Segundo Botting (2005), o texto de Walpole reuniu elementos da poesia antiga, do drama e do Romance e se tornou modelo para as produções futuras no gênero, consagrando o autor como um de seus inventores. O romance, ambientado aproximadamente no século 12, foi extremamente popular na sua época e teve pouco mais de 115 edições publicadas, devendo seu sucesso em parte pela maneira como foi escrito, mas também pela associação com a Idade Média e sua selvageria e brutalidade (CUDDON, 1996).

Contudo, é importante destacar que obras anteriores já haviam apresentado características mais tarde tidas como góticas, como é o caso de *Hamlet* (1601) de Shakespeare, com suas aparições sobrenaturais, representadas pelo fantasma do Rei assassinado. Em seu artigo intitulado *Hamlet and the Gothic: the tragedy, the madness and the ghost*, Amaral (2019) escreve com propriedade sobre a influência de Shakespeare em obras de autores tradicionais do gênero e analisa elementos considerados góticos como a morte, a melancolia, e a traição presentes nesta peça.

No caso da obra de Walpole, a trama gira em torno de mentiras, tragédias, vinganças, perseguições e poder. A história se passa, como o próprio nome sugere, em um castelo e conta a história de Manfred, príncipe de Otranto, cujo título de nobreza foi usurpado por seu avô. Na manhã em que iria se casar com Isabella, seu filho morre esmagado por um enorme elmo que pertencia à estátua do legítimo dono do castelo. Um camponês chamado Theodore é acusado de ser o culpado e preso. A partir disso, Manfred decide que, apesar do ocorrido, precisa casar-se com Isabella para ter um herdeiro. A moça, apavorada com o interesse, foge do castelo com a ajuda de Theodore que havia acabado de escapar. Theodore recebe a ajuda de Mathilda, a filha rejeitada de Manfred, e vai em busca de Isabella. Ao encontrá-los em uma capela, Manfred, em um acesso de ciúmes, assassina Mathilda por acidente, pensando se tratar da sua amada. Então, a verdade sobre a usurpação vem à tona e é descoberto que Theodore e o pai são os verdadeiros herdeiros de Otranto. Por fim, com o barulho de um trovão, o castelo se desmorona em ruínas.

Na ficção de Walpole, como em outros romances do gênero, o espaço físico é um elemento imprescindível para suscitar emoções góticas de medo, aflição e horror nos leitores. Dessa maneira, os acontecimentos da trama são intensificados pelo ambiente sinistro, escuro e sufocante do castelo. Tal como destaca Menon (2007, p. 31) sobre a personagem de Isabella:

O aspecto cerrado e labiríntico corrobora na geração da atmosfera de ansiedade vivida pela personagem perseguida e são os detalhes, como o silêncio perturbador, as rajadas de vento sacudindo as portas, que imprimem ao cenário a complementação aos ingredientes góticos.

Sendo assim, o escritor inglês deu início a uma nova e popular tradição de histórias góticas, estabelecendo características e padrões que foram reproduzidos múltiplas vezes em criações futuras, por exemplo, nas histórias ambientadas em castelos e cenários medievais. Segundo Hogle (2002), as narrativas góticas geralmente se passam em espaços considerados antiquados, seja em castelos, num palácio estrangeiro, mosteiro, prisão, cripta subterrânea, cemitério, mansão antiga, numa cidade envelhecida ou num subúrbio, fábrica, laboratório ou prédio antigos, lugares que escondem segredos do passado que assombram as personagens, psicologicamente ou fisicamente.

Além do mais, o romance em apreço traz personagens tipicamente góticos, como a heroína e o vilão. Conforme Menon (2007, p. 35), a heroína “apresenta estados alterados e extremos: chora, desmaia, vocifera, apresenta uma quase ausência de pensamento, não tem humor, é pura, inocente e débil.” Ou seja, ela é a completa representação do bem e está em oposição ao vilão, que é a figura do mal ao atuar de maneira cruel e sem quaisquer escrúpulos. Como em *O Castelo de Otranto* (1764), Manfred passa de todos os limites ao cometer inúmeras perversidades, perseguindo e encurralando a heroína e demais personagens, sendo o ápice da sua vilania quando ele assassina a sua própria filha.

Desse modo, a consistência dos cenários e *plots* fez com que o romance gótico fosse reconhecido como um novo tipo de ficção (BOTTING, 2005) e, posteriormente, a ‘maquinaria gótica’, criada pela obra do inglês, viria a ser resgatada e aos poucos reconfigurada por outros autores, principalmente, do sexo feminino, como é frisado por Alegrette (2016).

Sucessivamente, no mesmo século, a também inglesa Ann Radcliffe deu continuidade às histórias de horror. A autora obteve significativo sucesso e popularidade com as suas publicações e, assim como Walpole, suas narrativas se passavam em países do Sul da Europa que estavam fortemente associados ao Catolicismo e os cenários eram tradicionalmente góticos: castelos isolados e em ruínas, mosteiros, florestas escuras e regiões montanhosas habitadas por

todos os tipos de pessoas ruins (BOTTING, 2005). A sua obra mais famosa é *Os Mistérios de Udolfo* [*The Mysteries of Udolpho*] (1794), que apresenta uma trama cheia de mistérios e acontecimentos fantásticos.

Na obra, Emily é uma adolescente que se vê obrigada a mudar-se para um antigo castelo na Itália, quando sua tia se casa com um aristocrata italiano. Daí por diante, começam a acontecer fatos estranhos, como a aparição de gotas de sangue em certos lugares do castelo, sons de gritos agonizantes e até mesmo a descoberta que Emily faz de um cadáver. Entretanto, no final da obra, todos estes acontecimentos sobrenaturais são explicados de maneira racional, ou seja, é revelado que não passavam da imaginação fértil da heroína. Dessa maneira, conforme Alegrette (2016, p. 47): “a autora procurou dar um aspecto mais ‘realista’ e verossímil para às situações dramáticas e também criou personagens femininas com densidade psicológica, de modo que elas têm matizes e oscilações em sua personalidade”.

Hogle (2002) afirma que a ficção gótica geralmente oscila entre o que é real e pode ser explicado pelas leis humanas e as possibilidades do sobrenatural. Para o autor, essa oscilação leva à discussão sobre a diferença entre “terror gótico” e “horror gótico”:

O primeiro deles mantém personagens e leitores num ansioso suspense acerca de ameaças à vida, à segurança e à sanidade, mantidas em grande parte fora de vista ou nas sombras ou sugestões de um passado oculto, enquanto o último confronta os personagens principais com a violência grosseira da dissolução física ou psicológica (HOGLE, 2002, p. 3, tradução nossa).¹

Também nesse sentido, Ann Radcliffe escreve em seu texto crítico, intitulado *On the Supernatural in Poetry* (1826) acerca da diferença entre “terror” e “horror” ao dizer que eles são opostos, pois o terror é aquilo que expande a alma e desperta os sentidos, enquanto o horror os contrai, congela e praticamente os aniquila. Portanto, os mistérios presentes nos *plots* góticos alimentam a sensação de terror do espectador, enquanto as ações explícitas despertam o horror.

Na mesma época, outro escritor considerado precursor desse tipo de literatura, escreveu obras góticas, incluindo peças de teatro, mas destacou-se com seu único romance *O Monge* [*The Monk*] (1796). A obra de Matthew Lewis rapidamente foi reconhecida como o mais escandaloso dos primeiros romances góticos, devido às cenas explicitamente violentas e, especialmente, ao conteúdo sexual (PUNTER; BYRON, 2004). Como descrito por Moura (2019, p. 104), o romance mostra “a trama de um dedicado monge que acaba caindo em pecado

¹ Citação original em inglês: “The first of these holds characters and readers mostly in anxious suspense about threats to life, safety, and sanity kept largely out of sight or in shadows or suggestions from a hidden past, while the latter confronts the principal characters with the gross violence of physical or psychological dissolution” (HOGLE, 2002, p. 3).

ao ceder ao desejo carnal, corrompendo uma jovem devota.”² Além da depravação sexual, há na história um pacto demoníaco feito por Ambrósio, o monge, aos moldes “faustianos”, isto é, do romance *Fausto* (1808), de Goethe, obra que retrata o mito no qual Fausto vende a alma ao diabo para conseguir privilégios de natureza sobrenatural.

Dando continuidade à jornada do gótico, no século seguinte Jane Austen tem sua obra *A Abadia de Northanger* [*Northanger Abbey*] (1817) publicada postumamente. Foi escrito como uma sátira às convenções góticas que foram incansavelmente exploradas à época, mas principalmente, à obra de Radcliffe. A heroína, chamada Catherine, é obcecada por literatura gótica, e isso domina a sua imaginação quando ela é convidada a passar um tempo na Abadia de Northanger. Diante de todos os seus devaneios góticos, é provado que Catherine estava vivendo apenas uma fantasia alimentada pelas histórias que lia nos livros. Não apenas a obra de Radcliffe é referenciada, mas uma das personagens do romance cita diversos outros textos, provando que Austen possuía um amplo conhecimento acerca do gênero (PUNTER; BYRON, 2004).

Como destacado por Punter e Byron (2004), é reconhecido que o romance gótico “clássico” chegou ao seu fim ainda no início do século XIX, marcado pela publicação de *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley, outra grande escritora que percorreu as convenções góticas e a literatura de horror. A própria romancista teve uma vida excepcionalmente condizente com um enredo gótico, recheada de perdas desde o nascimento, quando sua mãe, a intelectual feminista Mary Wollstonecraft, faleceu ao lhe dar à luz, como na vida adulta, na qual sofreu diversos abortos (ALEGRETTE, 2010). Entre os seus romances, *Frankenstein* (1818) é tido como um marco na literatura mundial, ao criar um dos monstros mais famosos da história.

Moers (1976) afirma que Shelley foi um caso único; a jovem escritora inglesa trouxe o tema do nascimento para a literatura não de forma realista, mas como uma fantasia gótica, contribuindo para o Romantismo com um mito de criação genuinamente original: o cientista louco que se isola em seu laboratório e trabalha secretamente para criar a vida humana, apenas para descobrir que, na verdade, ele criou um monstro. Além disso, a estudiosa destaca que *Frankenstein* (1818) é um mito feminino acerca do nascimento, mas não gira em torno do que o precede, ou do nascimento por si só, mas dos traumas que o sucedem, como o medo, a culpa e a ansiedade, sentimentos basicamente góticos, além da depressão pós-parto.

² Citação original em inglês: “The plot of a devout monk who ends up falling into sin by giving in to carnal desire and corrupting a pious young woman” (MOURA, 2019, p. 104).

Para Botting (2007), as convenções góticas trazidas por Shelley são moderadas, pois a autora desejava inserir a obra dentro da tradição do Romantismo. Convém lembrar que este movimento se caracterizou por duas vertentes, a gótica e outra mais voltada para o belo, no caso, a natureza. Em *Frankenstein* (1818), os poderes sobrenaturais são ressignificados pelo poder científico, humano e da natureza. Assim, elementos como castelos em ruínas, cemitérios, laboratórios e outros, aparecem brevemente apenas para representar o horror causado pelo projeto do cientista obcecado por sua criação.

A criatura a quem Victor deu a vida está entre os limites do que é natural e insólito, vivo e morto, humano e bestial. Nesse sentido, a obra introduz uma preocupação que dominou a relação entre o Gótico e a ciência durante os séculos seguintes: a ruptura das noções aceitas do que é ser humano (PUNTER; BYRON, 2004, p. 21-23):

À medida que o século XIX avançava, os efeitos prejudiciais do industrialismo tornaram-se cada vez mais claros e tiveram muito a ver com o surgimento de um novo local de horror gótico: a cidade. No gótico vitoriano, os castelos e abadias do século XVIII dão lugar a ruas labirínticas, à sinistra Ciência, à Indústria e aos viveiros góticos, os antros de ópio e à imundície das favelas esqualidas. Os *motifs* góticos são apropriados para transmitir o horror deste mundo não apenas na ficção de autores como Charles Dickens e G. W. M. Reynolds, mas também na obra de sociólogos e jornalistas.³

Isso mostra que o espaço gótico é mutável e dialoga com o contexto no qual a obra foi escrita e ambientada. Assim, conforme destacado por Menon (2007, p. 36), “os ambientes ultrapassam a categoria de mero cenário”, constituindo um elemento essencial para as narrativas góticas e interagindo com o enredo e com as personagens e refletindo as principais questões da época.

De acordo com Milbank (2002), a Era Vitoriana (1837-1901) foi uma época gótica e teve início aos moldes de um final de um romance “Radcliffiano”, com a rainha Vitória sendo reconhecida como a verdadeira herdeira do trono. Em relação à divisão social existente na Inglaterra da época, havia 3 classes predominantes: a classe alta, constituída de aristocratas, grandes latifundiários e novos capitalistas; a classe média, que consistia em intelectuais, comerciantes e outras profissões diversas; e a classe baixa, composta por proletários com

³ Citação original em inglês: “As the nineteenth century progressed, the damaging effects of industrialism became increasingly clear and had much to do with the emergence of a new site of Gothic horror: the city. In Victorian Gothic, the castles and abbeys of the eighteenth century give way to labyrinthine streets, sinister Science, Industry and the Gothic rookeries, opium dens, and the filth and stench of the squalid slums. Gothic motifs are appropriated to convey the horror of this world not only in the fiction of such authors as Charles Dickens and G. W. M. Reynolds, but also in the work of sociologists and journalists” (PUNTER; BYRON, 2004, p. 21-22).

poucos recursos; sendo que também havia aqueles que viviam à margem da sociedade, como as prostitutas, criminosos e desempregados (MARQUES, 2011).

No que diz respeito às obras de um dos grandes escritores da Era Vitoriana, Charles Dickens, elas tinham como temas principais o desemprego, a desigualdade social e a pobreza presentes na sociedade (AMORIM, 2019), pautadas numa representação mais realista do seu tempo. Em consonância com Botting (2007), Dickens, que era um grande leitor de romances góticos, utilizou os artifícios desse gênero de diferentes maneiras e com propósitos diversos enquanto escreveu: *Oliver Twist* (1838), por exemplo, apresenta a violência e a crueldade por trás da realidade da sociedade Vitoriana; já em *Tempos Difíceis [Hard Times]* (1854) é apresentada a cidade de Coketown como um lugar sinistramente desumano e explorador para os trabalhadores industriais. Isto mostra como elementos do gótico podem figurar em obras que não foram escritas plenamente por meio desta estética.

Alegrette (2016) afirma que durante o século XIX, gradativamente o romance gótico incorporou características da estética realista, isto é, costumes e representações da vida cotidiana nas grandes cidades e também nas áreas rurais da Inglaterra, trazendo verossimilhança para as personagens, entre outros. Assim, o Gótico Vitoriano “é marcado principalmente pela domesticação de figuras, espaços e temas góticos: os horrores tornam-se explicitamente localizados no mundo do leitor contemporâneo”⁴ (PUNTER; BYRON, 2004, p. 26, tradução nossa). Por esta razão, os cenários distantes são substituídos por imagens mais próximas e familiares do mundo burguês e da paisagem urbana.

Também em meados do século XIX, as irmãs Brontë, Emily e Charlotte, publicam no mesmo ano as suas respectivas obras *O Morro dos Ventos Uivantes [Wuthering Heights]* (1847) e *Jane Eyre [Jane Eyre]* (1847), ambas sob pseudônimos masculinos. Embora invistam em aspectos mais realistas na sua escrita, as irmãs exploram o assustador e o inusitado, isto é, “o vívido cenário criado pelas irmãs Brontë incorpora elementos de terror e mistério e, a despeito de seu caráter ‘doméstico’, cria um efeito semelhante aos produzidos pelos castelos medievais descritos nos textos de Ann Radcliffe” (ALEGRETTE, 2016, p. 87).

Além disso, tanto *O Morro dos Ventos Uivantes* (1847) quanto *Jane Eyre* (1847) trazem questões relacionadas à ordem social, raça, classe, e ao papel da mulher na sociedade. Portanto, ambas apresentam uma faceta concreta e social do enredo gótico: o sistema político-social e a mulher ameaçada por ele (MILBANK, 2002). Na obra de Charlotte Brontë descobre-se que o

⁴ Citação original em inglês: “Victorian Gothic is marked primarily by the domestication of Gothic figures, spaces and themes: horrors become explicitly located within the world of the contemporary reader” (PUNTER; BYRON, 2004, p. 26).

“fantasma” de Bertha é, na verdade, uma mulher de carne e osso que vive confinada pelo próprio marido, trazendo uma explicação mais realista para os vultos vistos por Jane, assim como feito nos romances de Radcliffe. Já em *O Morro dos Ventos Uivantes* (1847) o suposto fantasma de Catherine visto por Lockwood e os fantasmas que vagam pelo morro não possuem esclarecimento concreto, podem fazer parte da imaginação de quem os viu.

Dessa maneira, em ambos os trabalhos as escritoras sugerem o sobrenatural através de espectros e aparições fantasmagóricas, porém, sem torná-lo o elemento principal de suas obras. Pois, como afirma Milbank (2002, p. 154, tradução nossa): “o sobrenatural em si não constitui o Gótico, mas sim uma consciência da ordem social como coercitiva, espectral e mortal.”⁵ Além do mais, o romance de Emily Brontë antecipa ousadamente o tema da degeneração que seria explorado em outras obras góticas no final do século XIX, tais como *O Médico e O Monstro* [*Dr. Jekyll and Mr. Hyde*] de 1886 e *Drácula* [*Dracula*] de 1897 (ALEGRETTE, 2016).

O escocês Robert Louis Stevenson publica, então, a novela gótica *O Médico e O Monstro* (1886), que narra a história de um médico que pode mudar de aparência e personalidade, assumindo um alter ego, ao tomar uma fórmula por ele criada. Segundo Menon (2007), é dentro de um ambiente de decadência urbana que o tema do duplo é introduzido, revelando uma dinâmica conflituosa entre civilização e instinto, cultura e natureza, sendo a ciência a responsável por despertar o monstro que habita a personagem do Dr. Jekyll e, portanto, por acarretar o terror presente no livro. Além disso, “o outro - inimigo constante do eu - não figura mais na pele de um vilão ou de um monstro qualquer, que se encontra à distância do sujeito” (MENON, 2007, p. 50), mas dentro do próprio indivíduo.

Outra obra que traz um personagem masculino, que representa perigo ou ameaça, é *Drácula* de 1897, do irlandês Bram Stoker. No fim do século XIX, figuras góticas já conhecidas reemergiram em novas configurações, com uma intensidade diferente e como objetos de terror e horror, nesse caso, o vampiro (BOTTING, 2007). A obra resgata características encontradas nos primeiros romances góticos, como a ambientação em países relacionados ao Catolicismo, castelos e ruínas, espaços escuros e sufocantes, ao mesmo tempo, mostra o contraste com uma Londres recém industrializada e moderna.

Em *Drácula* (1897), é apresentado “o outro”, o estrangeiro e primitivo, que tem o desejo de corromper a moral e a racionalidade do povo britânico; os medos presentes no coração da era vitoriana em termos de raça, estrangeirismo, classe social e gênero (MARQUES, 2011). O

⁵ Citação original em inglês: “The supernatural itself does not constitute the Gothic, but rather an awareness of the social order as coercive, spectral and deathly” (MILBANK, 2002, p. 154).

Conde Drácula ameaça com a sua figura monstruosa e libertina tudo o que é puro, inocente e britânico, principalmente as mulheres. A respeito disso, Silveira (2019, p. 120) destaca sobre a representação feminina no romance:

A representação feminina em *Drácula* de Bram Stoker é característica do Romantismo: as mulheres, principalmente Mina, são apresentadas como seres virginais e indefesos que precisam ser protegidos e salvos. A deturpação desse ideal feminino acontece quando, influenciadas pelas forças malignas de Drácula, elas são arrastadas para o lado obscuro, para o mal, tornando-se seres sexuais.

Nesse sentido, Punter e Byron (2004) apontam o surgimento da *New Woman* ou Nova Mulher, no sentido de mulheres que se opunham ao ideal de feminilidade e papel de gênero da época, como agravante de tais temores imperialistas, e os textos góticos da época repetidamente produziram mulheres empoderadas e sexualmente ativas como estranhas ou monstruosas, colocando-as em oposição à mulher “pura” em uma tentativa de estabilizar as convenções de gênero, como também visto antes em *Jane Eyre* (1847). Portanto, essas narrativas góticas imperiais tratam da aflição acerca da integridade da nação civilizada e a possibilidade do que é primitivo e bárbaro de infectá-la como uma doença contagiosa, corrompendo-a.

Embora não seja uma obra exatamente pioneira nas histórias vampírescas, *Drácula* (1897) deixou grande impacto e influência sobre a cultura popular, na literatura, no cinema e em outras produções artísticas. Junto da criatura criada por Mary Shelley, formam a dupla de monstros mais conhecida e compõem dois dos mitos mais revisitados de todos os tempos.

1.2 PANORAMA DO GÓTICO AMERICANO

Enquanto havia uma tradição sendo estabelecida na Inglaterra e países britânicos, o Gótico navegava pelas Américas e integrava, paralelamente, uma série de textos literários norte-americanos. Na Europa, a essência do gênero encontrava-se nos cenários medievais, nos castelos, nas paisagens, nas representações culturais e sociais da região; quando viaja para os Estados Unidos, o Gótico precisa se adaptar e desempenhar novos papéis dentro de uma literatura nacional com interesses e anseios próprios.

Como apontado por Savoy (2002, p. 167, tradução nossa)⁶, o papel cultural do Gótico nos Estados Unidos é um tanto contraditório, visto que o país foi fundado sobre os princípios da liberdade e da busca pela felicidade, e que “supostamente repudiava o fardo da história”,

⁶ Citação original em inglês: “[...] supposedly repudiated the burden of history[...]” (SAVOY, 2002, o. 167).

mas, ainda assim, produziu um tipo de literatura que é assombrada pelo passado e fascinada pela beleza do infortúnio.

A literatura nos Estados Unidos se inicia com os mitos e lendas orais das culturas indígenas, seguidos pela literatura de exploração iniciada pelos Puritanos quando estes se estabeleceram e fundaram suas colônias no começo do século XVII (VANSPANCKEREN, 1994). Desse modo, a literatura norte-americana, inicialmente, era escrita à maneira do grupo dominante, isto é, os colonos ingleses, como é o caso do primeiro livro escrito naquela terra, *The Tenth Muse Lately Sprung Up in America* (1650), de Anne Bradstreet (DIAS, 2017), que imitava os modelos literários da Inglaterra. Além disso, como eram extremamente religiosos, acreditavam que a educação servia para que pudessem entender e executar a vontade de Deus na colônia:

A definição puritana de boa leitura era aquela que transmitia a plena consciência da importância de se adorar a Deus e os perigos espirituais enfrentados pela alma na Terra. O estilo puritano variava muito — da poesia metafísica e complexa até diários caseiros e relatos históricos religiosos tremendamente pedantes. Mas a despeito do estilo ou gênero, certos temas eram constantes. A vida era vista como prova; o fracasso levava à condenação eterna e ao fogo do inferno e o sucesso, recompensado com o êxtase celestial (VANSPANCKEREN, 1994, p. 7).

Portanto, no princípio, a literatura esteve relacionada à obediência a Deus e tinha a função de educar e, transmitindo valores cristãos, fazer com que as pessoas fossem tementes à condenação divina, como ocorreu na literatura colonial brasileira. Um exemplo notável são os sermões de Jonathan Edwards, sobretudo o impactante “Pecadores nas Mãos de Um Deus Irado” [*Sinners in the Hands of an Angry God*] (1741) do século XVIII, que, como o próprio nome sugere, elucida a vingança de Deus sobre os pecadores, lançando-os ao fogo do inferno, causando terror em quem presenciava o sermão, um sentimento tipicamente gótico.

É importante também dar destaque ao primeiro escritor profissional nativo dos Estados Unidos, Charles Brockden Brown, cuja obra é repleta de mecanismos góticos. Ele teve um papel importante no que diz respeito às transformações da escrita gótica, combinando a tradição europeia e americana, com inspiração na ficção e na filosofia do inglês William Godwin, adaptou em seus romances temas de perseguição, criminalidade e tirania social, bem como noções iluministas de liberdade e democracia (BOTTING, 2007).

Sustentando-se do que ganhava com a literatura, ele publicou dentro do curto período de dois anos quatro romances, sendo eles: *Wieland* (1798), *Arthur Mervyn* (1799), *Ormond* (1799) e *Edgar Huntley* (1799), nos quais desenvolveu o que viria a ser conhecido como “Gótico americano”, e expressou em sua obra os temores inconscientes que o período iluminista procurava reprimir (VANSPANCKEREN, 1994), dignos da literatura gótica.

Em *Wieland* (1798), por exemplo, é narrada a vida de dois órfãos, Clara e Theodore Wieland, vivendo em equilíbrio com a crença religiosa e a racionalidade, até que uma voz estranha começa a perturbar a comunidade na qual viviam, e Wieland interpreta essa voz como manifestações de Deus. Então, acreditando ser a vontade divina, ele assassina a esposa, filhos e, por fim, comete suicídio. Brown, na verdade, se inspirou num fragmento da história americana, dada a veracidade de um crime dessa natureza que ocorreu em 1781, em New York, assim, ele indiretamente trata dos anseios sobre a capacidade individual de bom senso e autocontrole dentro da ordem social instável da nova república americana (SAVOY, 2002).

Botting (2007) mostra que, posteriormente, nas memórias anexadas à obra, é contada o enredo de um ventríloquo chamado Carwin, cujas habilidades o permitem imitar e projetar sua voz, e, por esse motivo, é considerado um *outcast*. Ele se estabelece nas proximidades da vila de Wieland, a fim de assombrar os moradores. Porém, não é revelada a completa culpabilidade do ventríloquo em relação às atrocidades cometidas por Wieland, ou se eles realmente foram o resultado de um impulso religioso.

Ao manter a motivação dos crimes como uma incógnita, Brown, então, admite a possibilidade de que ela não esteja relacionada a forças sobrenaturais de um Deus, mas à ação humana. Nesse sentido, o escritor faz algo similar ao que Radcliffe já havia feito anteriormente em seus romances ao proporcionar para o leitor uma explicação racional dos acontecimentos fantásticos, sendo essa uma postura de autores de orientação protestante.

Vanspanckeren (1994) comenta acerca da falta de tradição existente na novíssima sociedade americana, pois, de certa maneira, tudo ali era experimental. Portanto, havia a ausência de uma vida em sociedade consolidada e tradicional na América. Enquanto os escritores ingleses possuíam uma sociedade convencional complexa e bem articulada, os escritores dos Estados Unidos enfrentavam um contexto que envolvia conflitos históricos e revoluções, uma paisagem marcada por vastas áreas desoladas e uma sociedade democrática dinâmica e com pouca estratificação social, e, desse modo, precisava depender dos recursos que tinha:

Por isso, a personagem principal poderia encontrar-se só entre uma tribo de canibais, como em *Typee* de Melville, explorando vastidões intocadas, como em *Leather-Stocking Tales* de James Fenimore Cooper, presenciando visões solitárias do túmulo, como os solitários de Poe, ou encontrando o demônio caminhando na floresta, como *Young Goodman Brown* de Hawthorne. Quase todos os grandes protagonistas americanos foram “solitários”. O indivíduo democrático americano tinha, de certo modo, que inventar a si próprio (VANSPANCKEREN, 1994, p. 38).

Nesse sentido, Savoy (2002) destaca que o gótico americano é, primeiramente e acima de tudo, um tipo inovativo e experimental de literatura, e o seu poder advém da sua originalidade e diversidade em maneiras que situam a perversão como tema, técnica e forma, dentro do cenário nacional. Sendo algo, então, inexperiente, são percebidas contradições na sua formação, assim como na fundação da própria América. O autor diz ainda que nessa nova república, que não tinha referências do passado, o modo Gótico provou ter dificuldade para se adaptar à realidade americana.

Lima (2017, p. 13) afirma que “o papel do Gótico na América tem sido predominantemente paradoxal, pois surgiu num país fundado pelos princípios de liberdade e felicidade recebidos do Iluminismo”, mas que goza do gênero para “dar expressão a impulsos irracionais reprimidos e a fatores violentos que determinaram a sua herança histórica.” De acordo com Savoy (2002), na produção cultural gótica estadunidense o passado habita constantemente o presente, o progresso e seu preço geram ansiedade e um apetite insaciável por espetáculos de violência grotesca faz parte da realidade cotidiana.

Também Lima (2017) destaca que, para que o Gótico atingisse na América qualidade genuína, ou seja, captasse a essência do modo de vida americano e espelhasse uma personalidade própria, foi preciso existir uma série de escritores precursores que, como Edgar Allan Poe, Nathaniel Hawthorne, Herman Melville e William Faulkner, “se preocupassem igualmente em esculpir, no Gótico, uma identidade nacional, nele deixando gravados terrores provindos de uma paisagem e carácter especificamente americanos.” (LIMA, 2017, p. 11). Como afirma Dias (2017, p. 67):

[...]é a partir do século XVIII que começam a surgir os contos e os romances góticos que marcariam o início do que veio a ser o “romance americano,” que, na verdade, só surgiria em nível tido como canônico no século XIX, a exemplo dos primeiros desta categoria, os já citados *A letra escarlata* (1850), de Nathaniel Hawthorne e *Moby Dick* (1851), de Herman Melville. As obras iniciais que marcaram o debut deste subgênero no romance nos Estados Unidos hoje estão esquecidas, mas ilustram a relevância da utilização do gótico naquela localidade, constituindo o que veio a ser uma tradição literária gótica que culminou com ramificações próprias e distintas, a exemplo do “Gótico do Sul” e do “Gótico da Nova Inglaterra”.

Nathaniel Hawthorne retoma frequentemente a América Puritana em suas histórias (VANSPANCKEREN, 1994). A reformulação dos padrões góticos é evidente nos contos de Hawthorne, muitos dos quais trazem a intolerância religiosa e a hipocrisia como temáticas (PUNTER; BYRON, 2004). Em “O Jovem Goodman Brown” [“Young Goodman Brown”] (1835), por exemplo, é apresentada a jornada do jovem Goodman Brown, casado há apenas três

meses com sua esposa, Faith. Brown sai noite adentro na floresta de Salem, num percurso misterioso e enigmático. Nele, o jovem encontra diversos conhecidos, incluindo sua professora de catecismo, uma mulher extremamente devota, e os líderes religiosos de sua comunidade, para descobrir, ao fim, que faziam parte de uma espécie de culto satânico, pois todos ali haviam cometido pecados e crimes terríveis, a despeito da sua crença e moral religiosa. O autor utiliza a floresta, portanto, como representação da vida de pecaminosidade, sendo esse um espaço gótico.

Além do mais, com a sua obra mais conhecida, *A Letra Escarlate* [*The Scarlet Letter*] (1850), Hawthorne apresenta um retrato clássico da América Puritana no início da colonização e aborda questões reprimidas no Novo Mundo do século XIX, como o impacto da nova experiência democrática no comportamento individual e a liberdade sexual e religiosa (VANSPANCKEREN, 1994).

Numa Salém povoada por puritanos, Hawthorne desenvolve o enredo de um adultério cometido por Esther, uma mulher casada, mas que não via seu marido há anos, e Arthur Dimmesdale, um respeitado reverendo da comunidade. O envolvimento entre os dois gera a vida da pequena Pearl, que é considerada o próprio pecado encarnado. Assim, todos na comunidade ficam cientes da transgressão de Esther, condenando-a a usar uma letra A na cor escarlate exposta em seu peito, para que carregue sempre a marca da heresia cometida e sirva de exemplo para os demais, principalmente as mulheres. Entretanto, a adúltera se recusa a expô-lo pai de sua filha, fazendo com que o reverendo, no decurso do romance, venha a definhar em culpa.

Os puritanos acreditavam que eram o povo escolhido por Deus para criar uma sociedade de “eleitos”, enxergando a si próprios como especiais diante do resto do mundo, e essa é uma das marcas mais fortes na constituição da cultura estadunidense (KARNAL, 2007). Além disso, “os puritanos exerceram um controle muito grande sobre todas as atividades dos indivíduos. A ideia de uma moral coletiva onde o erro de um indivíduo pode comprometer o grupo é também um diálogo com a concepção da moral hebraica no deserto” (KARNAL, 2007, p. 47). Sendo assim, todos deveriam obedecer a Deus e seguir rigorosamente as normas, para que pudesse haver harmonia e paz dentro da sociedade.

Para Punter e Byron (2004), a obra mais gótica de Hawthorne é o seu romance *A Casa das Sete Torres* [*The House of Seven Gables*] (1851) e demonstra claramente a reconfiguração dos *motifs* do gótico europeu para as exigências americanas. De acordo com os autores, o tradicional castelo gótico, utilizado por Horace Walpole, é substituído por uma casa de família,

uma casa assombrada por resquícios dos últimos tempos da colonização americana e habitada por uma família em declínio, e as preocupações da narrativa, que é centrada no roubo de um terreno no qual a casa foi construída, são muito parecidas com as do mundo americano moderno.

Na mesma época, Edgar Allan Poe escreveu poemas e contos de teor gótico, consagrando-se como um dos mestres da literatura de horror. A carreira do escritor começava a desacelerar quando a de Hawthorne estava começando a prosperar, portanto, ambos representam características diferentes do Gótico Americano; enquanto Hawthorne domesticou o gótico para fins de historiografia politizada, Poe se deleitava nos excessos góticos (SAVOY, 2002).

O que Dias (2018) afirma é que, diferente dos seus colegas escritores americanos, como Hawthorne, Poe não escreve sobre os Estados Unidos, mas sobre a Europa e os europeus, e também utiliza personagens em ambiências nacionais indeterminadas, mas que, de alguma forma, sugere ao leitor ser no continente europeu. Portanto, a autora defende que Poe volta-se em suas obras para o Velho Continente numa tentativa de entender a maldade humana que germinou em solo americano, mas que proveio da Europa.

Poe procurava desenvolver os aspectos psicológicos das suas personagens, mergulhando o leitor nas mentes mais perturbadas. Como escreve Vanspanckeren (1994, p. 43):

O reino crepuscular de Poe entre a vida e a morte e os cenários góticos berrantes não são meramente decorativos. Refletem o interior excessivamente civilizado mas inerte da psique perturbada de suas personagens. São expressões simbólicas do subconsciente e, portanto, cerne de sua arte.

Em “O Gato Preto” [“The Black Cat”] (1843) o narrador conta uma série de acontecimentos macabros e crimes cometidos por ele mesmo em sua residência. Ao adotar um gato preto, o narrador, que era alcoólatra, portanto, não é completamente confiável, descreve aos poucos a dissolução do seu próprio caráter, pois começa a praticar uma série de maus tratos e abusos contra o seu animal de estimação e sua própria esposa, descritos de maneira vívida, causando verdadeiro horror e repugnância por parte do leitor. O narrador, então, enforca o bichano e conta, a partir daí, os horrores que sentia ao se lembrar do acontecido, até que, num certo dia, vê-se assombrado pela visão do animal.

No entanto, com o passar do tempo, o homem adota outro felino, muito parecido com o que havia sido sacrificado e, aos poucos, começa a cometer os mesmos maus tratos, como num ciclo vicioso. Então, certo dia, tomado por um impulso, assassina a mulher com uma machadada e omite o cadáver, escondendo-o dentro de uma das paredes do porão da casa na qual moravam.

Como quem diz que a crueldade é uma qualidade inerentemente humana, algo que acontece de maneira espontânea, o conto de Poe traz elementos góticos ao expor a sombria psique do seu narrador personagem, causando sensações de horror naqueles que o leem. Além de que, as visões descritas permanecem num limbo entre o que é real e ilusório. Botting (2007, p. 78, tradução nossa) afirma que nas obras de Poe “os desejos e as neuroses humanas vestem-se com os matizes lúgubres do sobrenatural, na medida em que o pesadelo e a realidade se entrelaçam”⁷. Em concordância, Menon (2007, p. 52) diz: “o verossímil e o inverossímil se fazem presentes na obra do escritor e são manejados com tal astúcia que, por vezes, fica difícil assinalar onde termina um e começa o outro”.

Em outra obra de Poe, “A Queda da Casa de Usher” [“The Fall of the House of Usher”] (1839), o narrador expõe as suas percepções e faz o leitor questionar-se sobre a veracidade do que ele lê. A narrativa é ambientada na casa da família, como o próprio título sugere, que fica num lugar isolado, próximo a uma floresta. Há ainda a presença de um segredo terrível, como visto também em “O Gato Preto”, citado anteriormente, que configura um crime. Em ambos os contos, a mulher é o sujeito subalternizado que sofre nas mãos de homens. De certa forma, esses dois sujeitos, vistos como fantasmas, retornam do além para realizarem suas vinganças. Nesse sentido, é importante citar a interpretação de Savoy (2002) acerca deste conto. O autor o enxerga como uma alegoria abolicionista, considerando a figura gótica do “morto-vivo” que volta à vida para acertar contas com a perversa escravidão na América. Savoy (2002) ainda compara como as personagens femininas da ficção de Poe são exploradas na mesma medida que os negros, sempre destinados à morte.

Portanto, a presença de um passado ou segredo que está encoberto, e deveria permanecer assim, é um traço gótico. Como notado por Savoy (2002, p. 186-187, tradução nossa): “a tradição gótica nos Estados Unidos reflete o apelo duradouro do Gótico aos nossos medos mais contínuos, especialmente em uma América assombrada pelos recessos sombrios de sua própria história.”⁸

Assim, é possível rastrear Poe dentro de uma tradição não apenas gótica, mas também alinhada ao *Southern Gothic* (Gótico do Sul). Walsh (2013) considera que o que o coloca como um dos autores centrais desse subgênero é o tratamento que ele dá ao tema racial e do “dark legacy” (“legado negro”) do Sul. Além disso, ele também aponta que os trabalhos de Poe

⁷ Citação original em inglês: “Human desires and neuroses are dressed in the lurid hues of the supernatural to the extent that nightmare and reality become entwined” (BOTTING, 2007, p. 78).

⁸ Citação original em inglês: “The Gothic tradition in the United States [...] reflects the enduring appeal of the Gothic to our most continuous fears, especially in an America haunted by the dark recesses of its own history” (SAVOY, 2002, p. 186-187).

demonstram como o Gótico foi idealmente adequado à percepção política e artística da região, deixando uma marca no desenvolvimento do gênero de tal maneira que vão muito além das barreiras geográficas do Sul.

Posteriormente, outra obra importante que contribui com a constituição do Gótico Americano é *Moby Dick* (1851), de Herman Melville, a aventura épica náutica de um capitão que busca obsessivamente por uma cachalote. A baleia se junta à criatura de Victor Frankenstein e o vampiro Drácula como um dos grandes monstros míticos da história da literatura, conhecidos até por quem não os leu.

Segundo Vanspanckeren (1994, p. 41, tradução nossa), “a caça à baleia, em todo o livro, é a grande metáfora para a busca do conhecimento”, muito similar ao cientista louco de Mary Shelley. Em relação aos seus aspectos góticos, Punter e Byron (2004, p. 150-151, tradução nossa) apontam:

Nas obras do escritor americano Herman Melville [...] há uma evocação persistente da tradição gótica. As vértebras no esqueleto de uma baleia neste último são comparadas aos “grandes blocos nodosos em uma torre gótica”, enquanto o imediato ou carrasco é descrito “como um antigo cavaleiro gótico... sempre acompanhado pelo seu timoneiro ou arpoador, que em certas conjunturas lhe fornece uma nova lança”.⁹

Os autores também afirmam que o navio no qual se passa a narrativa pode ser interpretado como uma releitura do castelo gótico e as suas personagens centrais também são góticas em suas obsessões. Ahab, o capitão, “encarna a versão trágica do individualismo democrático americano” (VANSPANCKEREN, 1994, p. 42), ou seja, ele se coloca acima da vontade e do bem-estar de outros para suprir as suas vontades individuais. A obra explora, portanto, os desejos e ações inconscientes de seu personagem principal, tomado por uma espécie particular de loucura.

Para Punter e Byron (2004), ao final do século XIX a ficção gótica começou a sugerir que o caos e a ruptura anteriormente manifestados principalmente em forças externas, como vampiros ou monstros, eram na realidade produzidos dentro da mente humana. Isso se revela no Gótico Americano em diversas ocasiões, inclusive no célebre conto “O Papel de Parede Amarelo” [“The Yellow Wallpaper”] (1892), da escritora Charlotte Perkins Gilman.

⁹ Citação original em inglês: “In the works of the American writer Herman Melville [...], there is a persistent evocation of the Gothic tradition. The vertebrae on the skeleton of a whale in the latter are likened to the ‘great knobbed blocks on a Gothic spire’, Herman Melville (1819–1891) 150 while the mate or headsman is described ‘like a Gothic Knight of old . . . always accompanied by his boat-steerer or harpooneer, who in certain conjunctures provides him with a fresh lance’” (PUNTER; BYRON, 2004, p. 150-151).

Na escrita feminina deste período a internalização das formas góticas refletem diferenças de gênero, em especial a obra de Gilman atualiza os temas góticos da opressão feminina e do aprisionamento, a partir dos efeitos psicológicos que um “tratamento” tem sobre uma mulher, cujo médico era o próprio marido (BOTTING, 2007). Dessa maneira, a autora escreve um gótico não só feminino, mas também feminista, à medida que denuncia sutilmente a violência de gênero e o sexismo.

Sobre o subgênero gótico feminino, Punter e Byron (2004) afirmam que, tipicamente, ele representa tentativas de uma protagonista feminina de escapar de um interior confinante, como o castelo ou o ambiente doméstico. Em “O Papel de Parede Amarelo” (1892) a protagonista vive numa prisão de seus sentidos, primeiramente, pois não tem total compreensão do que está acontecendo, e numa prisão física, sem que tenha acesso ao mundo exterior, controlada por uma figura masculina. Assim, o homem transgressor torna-se a principal ameaça para a protagonista feminina, confinada sob a sua autoridade (PUNTER; BYRON, 2004).

Outro tema convencionalmente gótico tratado no conto é a loucura. A loucura feminina na ficção gótica pode ser retratada como consequência da opressão da mulher dentro da esfera doméstica, ou mesmo da própria ideia de ambiente doméstico, ou do próprio casamento, sendo um hospício, no qual a mulher fica presa, tornando-se vulnerável e impotente em seu próprio lar, fazendo-a com que incorpore a loucura como fuga (AMARAL, 2019).

Lima (2017) observa que o tema da família é recorrente na literatura gótica. À medida que o castelo assombrado deu lugar à casa, as narrativas passaram a focar no relacionamento familiar, como demonstrado na obra de Gilman. Segundo a autora:

Muitas das psicopatologias típicas das personagens do Gótico Americano têm frequentemente origem no que Horace Walpole denominou *the sins of the fathers*, motivo pelo qual os temas da família e da casa, muitas vezes assombrada por um passado reprimido, são recorrentes [...]. Aliás, este motivo é comum em muitas ficções góticas americanas, como bem demonstram os contos «A Rose for Emily», de Faulkner, e «The Yellow Wallpaper», de Charlotte Perkins Gilman (LIMA, 2017, p. 19).

O tema gótico de que os pecados recaem sobre os filhos é reconhecido em diversas produções góticas e “se manifesta nas representações da ilegitimidade e brutalidade da autoridade paterna, na repetição de eventos e na duplicação de figuras e nomes em sucessivas gerações.”¹⁰ (BOTTING, 2007, p. 84). Portanto, ele está presente desde as primeiras obras

¹⁰ Citação original em inglês: “[...]manifested in the representations of the illegitimacy and brutality of paternal authority, the repetition of events, and the doublings of figures and names in successive generations” (BOTTING, 2007, p. 84).

góticas americanas, como nos já citados *Wieland* (1798), que traz um crime que acontece em família; em *A Letra Escarlata* (1850), a dissolução do casamento pelo adultério; depois em “A Queda da Casa de Usher” (1839), quando traz uma família que mantém o seu nome e sua propriedade por gerações, e a relação entre os irmãos. A família tornou-se um lugar ameaçador e estranho pelo retorno assombroso de transgressões passadas (BOTTING, 2007).

1.3 O GÓTICO DO SUL DOS ESTADOS UNIDOS

William Faulkner, mais do que o ambiente familiar, apresenta as relações do Sul. De acordo com Vanspanckeren (1994), os temas da ficção de Faulkner incluem as tradições do Sul, família, propriedades, História e passado, questões raciais e paixões relacionadas à ambição e ao amor. O autor é muitas vezes reconhecido como o progenitor de subgênero *Southern Gothic* (Gótico do Sul), “que se apropria de elementos do gótico tradicional, combina-os com as preocupações particulares do sul americano e é caracterizado por uma ênfase no grotesco, no macabro e, muitas vezes, no violento”¹¹ (PUNTER; BYRON, 2004, p. 116).

No que diz respeito ao grotesco como característica gótica, Wolfgang Kayser na obra *The Grottesque: in art and literature* (1963) aborda alguns dos sentidos que a palavra tomou ao longo do tempo em diferentes áreas. De maneira geral, o grotesco representa o que foge, em certo grau, da realidade, mas, sobretudo do que é considerado ideal, padrão. Kayser (1963) também cita o papel de Poe, enquanto escritor gótico, na concepção do que é o grotesco:

A distorção de todos os ingredientes, a fusão de diferentes domínios, a coexistência de elementos belos, bizarros, macabros e repulsivos, a fusão das partes em um todo turbulento, o afastamento para um mundo fantasmagórico e noturno (Poe costumava falar de sua “devaneios”) – todas essas características entraram aqui no conceito do grotesco (KAYSER, 1963, p. 79, tradução nossa).¹²

Entre os romances de Faulkner, *O Som e a Fúria* [*The Sound and the Fury*] (1929) acompanha uma série de conflitos dentro da família Compson, envolvendo a derrocada financeira, moral e emocional de seus membros. Brito (2021), em sua pesquisa “Benjy e Cady:

¹¹ Citação original em inglês: “[...] which appropriates elements of the traditional Gothic, combines them with the particular concerns of the American South, and is characterized by an emphasis on the grotesque, the macabre and, very often, the violent” (PUNTER; BYRON, 2004, p. 116).

¹² Citação original em inglês: “The distortion of all ingredients, the fusion of different realms, the coexistence of beautiful, bizarre, ghastly, and repulsive elements, the merger of the parts into a turbulent whole, the withdrawal into a phantasmagoric and nocturnal world (Poe used to speak of his “daydreams”)—all these features have here entered into the concept of the grotesque” (KAYSER, 1963, p. 79).

forças de poder fraterno em *O Som e a Fúria*”, observa alguns temas góticos na obra, como o grotesco (subversão da ordem), a falência familiar, a supervalorização dos ideais sulistas focados no passado, o suicídio, a violência (como a castração de um dos personagens), o pensamento racista, entre outros. Nesse sentido, Punter e Byron (2004) afirmam que Faulkner exhibe uma versão gótica do sul dos Estados Unidos, investigando a insanidade, a decadência e o desespero, assim como as constantes pressões do passado sobre o presente, principalmente em relação aos ideais perdidos de uma aristocracia sulista que perdeu sua propriedade e à continuação das hostilidades raciais.

Walsh (2013) afirma que desde o seu estabelecimento, o Sul tratou de criar uma mitologia própria baseada na ideia de uma região enraizada, estável e imutável firmada em valores agrários. No século XIX, as plantações de algodão eram o principal mercado do Sul dos Estados Unidos, e com a grande demanda da produção havia também a procura por mão-de-obra, nesse caso escravizada, tornando os negros parte do mercado e da economia nacional, já que estes eram enxergados como produtos. Portanto, abolir a escravidão era uma ideia insuportável para a maioria dos sulistas, pois significava uma transformação econômica e cultural drástica. A maioria dos abolicionistas eram pessoas religiosas e colocavam em questão, primeiramente, o papel da religião na abolição, e em segundo lugar as ideias de igualdade e liberdade nas quais a nação foi fundada (FERNANDES; MORAIS, 2007).

O Sul era, então, dominado pela escravidão, enquanto o Norte enfatizava o trabalho livre. À medida que o Sul buscava expandir seus negócios de algodão e sua política de escravidão, os ânimos entre as duas regiões iam se acirrando. Em 1861, quando Abraham Lincoln, antiescravista, foi eleito presidente dos Estados Unidos, os sulistas se indignaram e começou a florescer uma ideia separatista. Com o início dos conflitos, depois conhecido como Guerra da Secessão, mesmo sabendo que o Norte detinha mais recursos, o Sul persistiu e isso demonstra o tradicional orgulho sulista de superioridade em relação ao Norte. Aos poucos, porém, o Sul começou a sofrer a devastação da Guerra, especialmente porque a maioria dos conflitos aconteceram em seu solo (FERNANDES; MORAIS, 2007).

Alguns senhores chegaram a convocar os próprios escravizados para lutarem a favor do Sul, entretanto, sempre que havia algum conflito os escravizados aproveitavam a oportunidade para fugir e isso foi enfraquecendo mais ainda o regime escravista. Em 1 de janeiro de 1863, Lincoln assinou a Lei de Emancipação dos escravizados, assim iniciou-se o processo de dismantelamento do sistema de escravidão. No Sul, a Guerra resultou em uma grande crise econômica e desorganização, com os habitantes da região enfrentando dificuldades

para comercializar algodão e tabaco, além de não conseguirem produzir armas. Embora tenha acabado com a escravidão pela lei, não representou a integração dos negros como cidadãos, reforçando a segregação (FERNANDES; MORAIS, 2007).

Segundo Purdy (2007, p. 181), “em 1900, 90% dos 10 milhões de negros nos Estados Unidos moravam nos estados sulistas, em grande parte trabalhando as terras das regiões algodoeiras”. Isso significa que a maioria ainda trabalhava para os latifundiários brancos, que moravam nas terras destes homens em troca da sua força de trabalho e muitos se endividavam, portanto, continuavam cativos economicamente.

No que diz respeito, então, ao Gótico produzido no Sul dos Estados Unidos, Botting (2007) diz que este está repleto de uma sensação de uma presença grotesca, irracional e ameaçadora que permeia o cotidiano, causando sua decomposição e que a desintegração do normal e familiar no Gótico do Sul sinaliza a decadência da família e da cultura. Assim, pode-se relacionar a emergência de tais temas com a derrocada da aristocracia sulista em consequência da Guerra Civil (1861-1865), que fez com que os valores tradicionais fossem se perdendo aos poucos, apesar da persistência para conservá-los:

Assim, o Gótico Sulista apresenta em seu cerne pontos muito próprios e específicos da vida e dos ideais do Sul dos Estados Unidos, trazendo à tona os vestígios da vida nas plantações, o patriarcado institucionalizado e utiliza isso como um ponto de partida cultural para que, a partir da exposição desses temas com o uso de elementos irônicos, se possa discutir as nuances ocultas, veladas por trás dessas questões (BRITO, 2021, p. 20).

Walsh (2013) aponta que um dos terrores da obra de Faulkner é gerado pela transformação econômica do Sul, isto é, a ruptura entre o passado, imaginado e mitificado, e o presente, sujeito a difíceis transformações sociais, raciais e econômicas, é um momento arquetípico para o Gótico do Sul, no qual o “dark legacy” (“legado negro”) se choca com as preocupações psicológicas e geográficas do presente.

Outro romance que reafirma o compromisso do autor com as representações sulistas é *Absalão, Absalão!* (1936). Ambientada na fictícia Yoknapatawpha, no Sul dos Estados Unidos, assim como *O Som e a Fúria* (1929), e também acompanha histórias familiares. Nesta obra, o Sul é tratado de maneira praticamente mitológica, através de diferentes versões contadas sobre gerações da dinastia de Thomas Sutpen. A obra é permeada por temas raciais, como a escravidão, a violência, a miscigenação e o incesto entre meios-irmãos. A mistura de raças parece ser o maior problema dentro da sociedade de *Absalão, Absalão!* (1936), tratada com verdadeiro horror, até mais que uma relação incestuosa.

O legado sombrio explorado pelos escritores do Gótico Sulista teve que se comprometer principalmente com o legado da escravidão, que se destacou como a crítica mais óbvia às narrativas culturais de igualdade e racionalidade da nação. O legado sombrio que dialoga com o Gótico do Sul é, portanto, de natureza racial, política, moral, religiosa, espacial e até ambiental (WALSH, 2013). Nesse sentido, “o Gótico Americano é um campo discursivo onde o lado negro do carácter americano constantemente retorna, ainda que o optimismo do *American Dream* o mantenha reprimido” (LIMA, 2017, p. 15).

Flannery O’connor também contribuiu para o retrato do Sul, mas, diferente de Faulkner, suas obras focam no indivíduo mais que na comunidade. Como apontado por Jackson (2005), o Sul de O’connor é praticamente desprovido de qualquer sentido comunitário. As obras da escritora são repletas de referências e temas bíblicos, seus protagonistas são geralmente encarnações dos profetas do Velho Testamento e seus heróis são almas isoladas (JACKSON, 2005).

Em seu romance de estreia, *Sangue Sábio [Wi-se Blood]* (1952), ela escreve sobre um jovem recém dispensado da Segunda Guerra Mundial que, ao retornar para sua casa no Sul, se depara com o fanatismo religioso da comunidade, e convencido de que é ateu, funda a sua própria igreja “não-cristã”. Walsh (2013, p. 31) aponta que em suas narrativas a escritora sulista “volta repetidamente a metáforas associadas à visão, a como a cultura dominante vê o Sul e como seu elenco de personagens grotescos vê sua região e sua mudança de posição espiritual e social dentro dela.”¹³ Dessa maneira, Jackson (2005) afirma que o goticismo de sua obra pode ser atribuído à vontade que O’Connor demonstrou de se envolver com as ansiedades culturais regionais e nacionais em um meio social que era simultaneamente revolucionário e reacionário, rural e urbano e cada vez mais instável.

No meio dessa tradição do Gótico do Sul, Toni Morrison publicou uma das obras mais potentes do subgênero, já na penúltima década do século XX. Em *Amada [Beloved]* (1987), Sethe, uma mulher negra que havia sido vítima da escravidão, mas agora é “livre”, e sua família são assombradas por um fantasma do passado. Essa presença fantasmagórica se revela como a filha de Sethe, assassinada pela própria mãe para que não sofresse os horrores da escravidão. Segundo Punter e Byron (2004) a narrativa é centrada num “*revenant*” (um ser “regresso”) que não pode ser deixado de lado e que irá retornar seja fisicamente, sobrenaturalmente ou simbolicamente.

¹³ Citação original em inglês: “[...]comes back again and again to metaphors associated with sight, with how mainstream culture sees the South and how her cast of grotesque characters see their region and their changing spiritual and social position within it” (WALSH, 2013, p. 31).

Além disso, críticos observaram como *Amada* (1987) contribuiu para o Gótico Sulista ao mostrar a história americana como uma casa assombrada (GODDU *apud* WALSH, 2013) A casa assombrada da família e a presença do fantasma que faz lembrar a transgressão cometida fornecem o cenário para uma narrativa que se move entre o presente e o passado para desvelar os efeitos da opressão racial (BOTTING, 2007). Sendo assim, de todos os horrores que a obra pode causar ao leitor, a violência da escravidão é a mais assustadora. Punter e Byron (2004, p. 56, tradução nossa) defendem que:

Amada, entre muitas outras coisas, insiste na implacabilidade do trauma, no conceito de que o dano causado aos indivíduos pela recusa em tratá-los como indivíduos por direito próprio resultará em uma versão específica da impossibilidade geral de escapar do passado. Só o que é tratado como humano, parece dizer o texto, pode ser devidamente enterrado; se você tentar enterrar aquilo que teve seus direitos humanos negados para começar, então não há possibilidade de que a pedra permaneça no lugar.¹⁴

Na citação acima, “enterrado” parece ter uma conotação tanto literal quanto alegórica, uma vez que já foi exposta a natureza das narrativas góticas de trazer à tona o que, por tentativa, havia sido ocultado, como é possível ser observado não só na obra de Morrison, mas em outras já citadas. *Beloved* retorna, sobretudo, para não deixar que as monstruosidades da escravidão sejam escondidas, expondo a história de uma América que está manchada pelo sangue de negros e que não pode ser simplesmente apagada. O romance, assim, recebe um tratamento sofisticado de Morrison ao abordar os temas da subjugação racial, o legado da escravidão, a persistência da memória histórica, a capacidade de um passado sombrio de romper a realidade contemporânea e alterar subjetividades reconstituídas (WALSH, 2013).

Como bem observado por Savoy (2002): o gótico incorpora e dá voz ao pesadelo sombrio que está por baixo do Sonho Americano. Assim, em meados do século XX, Tennessee Williams publicou sua obra dramática que reflete a sociedade americana em sua essência, especialmente famílias sulistas, e isto inclui *Um Bonde Chamado Desejo* [*A Streetcar Named Desire*] (1947), peça analisada através do Gótico Americano na presente pesquisa.

¹⁴ Citação original em inglês: “Beloved, among many other things, insists on the implacability of trauma, on the concept that the damage done to individuals by refusal to treat them as selves in their own right will itself result in a specific version of the general impossibility of escape from the past. Only that which is treated as human, the text seems to say, can be properly buried; if you try to bury that which has been denied its human rights to begin with, then there is no possibility that the stone will remain in place” (PUNTER; BYRON, 2004, p. 56).

2. O UNIVERSO DE TENNESSEE WILLIAMS

2.1 FOTOGRAFIAS DO TEATRO ESTADUNIDENSE NO SÉCULO XX

Nos Estados Unidos o século XX foi marcado por profundas transformações. Na virada do século, após atravessar uma Guerra Civil (1861-1865) décadas antes, os Estados Unidos transformaram-se na maior potência industrial do mundo, graças aos avanços tecnológicos que revolucionaram a produção industrial (PURDY, 2007). Concomitantemente, a exploração dos trabalhadores, que ganhavam salários abaixo do necessário, era regular nas fábricas e as condições muitas vezes precárias.

Além da desigualdade econômica, o início do século XX foi marcado também pela segregação ideológica e pelo racismo, sobretudo nos estados do Sul. Mesmo com o fim da escravidão, Purdy (2007) diz que entre os anos de 1889 e 1903, pelo menos dois negros eram linchados por semana nos estados sulistas, eis porque uma das temáticas do Gótico do Sul é a escravidão e a violência perpetrada contra os afro-americanos após o contexto de escravidão. Esse cenário fez levar vários afro-americanos a migrarem para o Norte em busca de melhores condições de vida. Nesse mesmo século, surgiram novos intelectuais e pensadores e movimentos como o sindicalista, feminista, negro, ganharam força na América.

O referido século foi marcado também por duas Guerras Mundiais. Os problemas econômicos, sociais e raciais e a Primeira Guerra Mundial “puseram fim ao idealismo da era progressista, inaugurando uma sensação geral de desilusão e um dos períodos mais conservadores da história do país” (PURDY, 2007, p. 195).

Embora o pós-Guerra nos anos 1920 tenha causado uma melhora na economia, conforme mostra a literatura desta década, chamada de “The Roaring Twenties” [Os barulhentos anos vinte] e “Jazz Age” [A era do jazz], como mostram as obras de F. Scott Fitzgerald, a exemplo do romance *O Grande Gatsby* [*The Great Gatsby*] (1928), especialmente pelo progresso econômico e espírito de diversão que a marcou. Já década de 1930, por seu turno, viu acontecer uma das maiores crises econômicas da história do capitalismo, caracterizada pelo desemprego, miséria social e desespero coletivo, a Grande Depressão Americana (1929-c. 1948), como a immortalizou John Steinbeck com seu romance clássico *As Vinhas da Ira* [*The grapes of wrath*] (1939), drama ambientado em estados do Sul (devastados novamente na história recente, desta vez pelo “Dust Bowl”, uma grande seca que sobreveio à região) e na Califórnia (para onde multidões de sulistas migraram em busca de trabalho). A Segunda Guerra Mundial, porém, pôs fim à recessão econômica, e os Estados Unidos saíram

do conflito citado como líderes militares e econômicos mundiais (PURDY, 2007). Os americanos estavam prontos para viver novamente “o Sonho Americano”

No que diz respeito ao teatro norte americano, durante parte do século XX, ele ainda se ocupava em imitar o teatro de origem inglesa e europeia, enquanto a produção nacional não era promovida em nível canônico (VANSPANCKEREN, 1994). No entanto, ainda na primeira metade do século, surge a companhia de teatro *The Provincetown Players*, a qual viria a ser conhecida mais tarde como o berço do teatro norte americano moderno, fundada por Susan Glaspell e seu marido em conjunto com outros artistas e personalidades diversas (SANDER, 2005).

Segundo Sander (2005), o grupo de teatro se consolidou na cidade de Nova York a partir de 1915 e Glaspell foi indispensável à sobrevivência da companhia, sendo uma das principais autoras e trabalhando também como atriz. A companhia dedicou-se ao desenvolvimento de novas vozes para a dramaturgia americana (GAINOR; DICKEY, 2005), incluindo Eugene O’Neill, dramaturgo convidado por Susan Glaspell e que fez a fama do grupo juntamente com a escritora (SANDER, 2005). Glaspell escreveu quatorze peças de teatro, sendo premiada em 1931 com o Prêmio Pulitzer de Teatro pela peça *A casa de Alisson* [*Alison’s House*] (1930). O foco principal de suas obras é o contexto em que vivem suas personagens femininas; o mundo que compartilham, expondo a opressão que sofrem as mulheres na sociedade patriarcal. Assim, o maior interesse da autora era retratar a experiência da mulher em toda sua complexidade (SANDER, 1989). Sua peça mais reconhecida pela crítica é certamente *Bagatelas* [*Trifles*] (1916).

Bagatelas (1916) é um drama moderno que trata da história de Minnie, uma mulher do interior dos Estados Unidos que é acusada de assassinar o próprio marido, e segue a investigação conduzida pelo xerife e pelo promotor do condado. O que Susan Glaspell faz nesta obra, por meio da subversão do discurso masculino frente às mulheres, é denunciar a discriminação sexual e a violência de gênero ao expor uma cultura de submissão feminina. Através de um olhar feminista, ela critica a sociedade patriarcal por meio das suas próprias personagens, mulheres fortes, inteligentes e perspicazes. Esta primeira dama do teatro americano dedicou-se à escrita de peças feministas, intocadas pelas temáticas que se tornariam típicas sob a pena masculina, notadamente o Sonho Americano e conflitos familiares, o que contribui para obscurecer o estrondoso sucesso de Glaspell.

Nas décadas iniciais do século XX, outro membro do *The Provincetown Players*, Eugene O’Neill, teve grande destaque na dramaturgia americana. Ele levou para os palcos uma

profundidade psicológica que era raridade no teatro da época e escreveu com originalidade sobre personagens e temas até então pouco trabalhados na dramaturgia norte-americana, a exemplo de conflitos familiares, complexo de Édipo e de Eletra etc. Enquanto suas primeiras obras abordam questões da classe trabalhadora, as posteriores encarregam-se de temas mais subjetivos (VANSPANCKEREN, 1994). Suas peças exploram o *American Dream* (Sonho Americano), relações raciais, assim como conflitos de classe e sexualidade e a família americana (KRASNER, 2005), tema observado em *Desejo Sob Os Elmos* [*Desire Under the Elms*] (1924), por exemplo, com o triângulo amoroso que envolve um pai, sua esposa e o próprio filho.

Seu outro drama, *Longa Jornada Noite Adentro* [*Long Day's Journey into Night*] (1956), divulgado postumamente a pedido do próprio O'Neill, acompanha uma família disfuncional cujo patriarca é um homem mesquinho que investe em esquemas desastrosos, a matriarca é viciada em drogas, e o filho mais novo descobre que tem tuberculose. A peça trata de dependência, ansiedade de separação, culpa e redenção. As personagens acusam e culpam uns aos outros por suas falhas e irresponsabilidades, mas, ainda assim, permanecem unidos (KRASNER, 2005).

Na mesma época, Clifford Odets, conhecido como um dramaturgo de esquerda, preenche os palcos com suas peças de cunho social e marxista. Sua obra mais marcante foi *Waiting for Left* (1935), peça de um ato que se passa durante a Grande Depressão Americana e aborda temas como o proletariado e a greve. Além do mais, é especialmente americana ao ter seu foco voltado para a classe média e seus medos durante a crise econômica da década de trinta (FLETCHER, 2005).

Todavia, Odets escreveu também dramas familiares como *Awake and Sing* (1935), *Paradise Lost* (1935), *Golden Boy* (1937), *Rocket to the Moon* (1938), e *Night Music* (1940). Fletcher (2005) diz que, apesar de sentimentais, as peças encorajam a identificação do público com protagonistas que buscam conforto em suas desanimadoras condições econômicas, sociais e políticas. Assim, o dramaturgo trata não só das aflições do povo americano durante a crise, mas também da sua fé no futuro da América.

Um ano antes da primeira montagem de *Waiting for Left* (1935), de Odets, Lillian Hellman, mais uma representante da autoria feminina, torna pública a intrigante *The Children's Hour* (1934). Nela, uma garota manipuladora põe ao avesso as vidas de duas professoras ao caluniar sobre um envolvimento amoroso entre as duas. Em 1939 ela lança *As Pequenas Raposas* [*The Little Foxes*], drama que trata de uma família sulista movida por ganância e

soberba. Hellman propriamente viveu parte de sua vida no Sul dos Estados Unidos, tendo sua visão moldada pela origem regional, suas peças constrangedoras exploram diversas maneiras e abuso e exercício de poder, bem como O Sonho Americano (VANSPANCKEREN, 1994).

Na década seguinte, foram as peças de Tennessee Williams e Arthur Miller que despontaram para alcançar sucesso, o primeiro com seus dramas familiares e o segundo pautado nos dramas sociais. Enquanto Williams apresentava *Um Bonde Chamado Desejo* [*A Streetcar Named Desire*] (1947), Miller exibia a célebre *Todos Eram Meus Filhos* [*All My Sons*] (1947), cuja ambientação acontece durante a Segunda Guerra Mundial e acompanha um industrial que permite a entrega de peças de avião defeituosas, causando a morte de diversos pilotos americanos. A partir disso, o dramaturgo aborda temas como o *self-made man* e a persistência pelo Sonho Americano, mostrando os conflitos internos de suas personagens e em relação à sociedade, ao passo que Williams se dedica a questões de natureza sexual, em interface com o Sonho Americano, e com o Gótico do Sul.

Em 1949, Miller atinge o auge com *Morte de Um Caixeiro Viajante* [*Death of a Salesman*], uma história sobre meritocracia e fracasso que gira em torno de relacionamentos tumultuados entre os membros de um núcleo familiar (VANSPANCKEREN, 1994). Willy Loman, o patriarca da família, trabalha como caixeiro viajante e ganha um salário que mal consegue manter a casa, mas busca conseguir sucesso financeira de todas as maneiras, inclusive, ao projetar seus sonhos nos filhos. Durante a peça, o espectador acompanha o deterioramento mental de Willy que sofre de alucinações e muitas vezes não consegue distinguir memórias do passado e acontecimentos presentes. Ao fim, Willy comete suicídio para que sua família possa receber o dinheiro do seguro e quitar as dívidas.

De acordo com Bigsby (2005), o que Miller viu como a perda de dignidade e segurança causada pela crise econômica estadunidense certamente deixou sua marca na personagem de Willy Loman. As sensações de promessas de prosperidade transformadas em pó e do indivíduo arrancado subitamente do mundo estabelecido como seguro formam a base de grande parte do que Miller criou (BIGSBY, 2005).

A dramaturgia estadunidense da primeira metade do século XX é, portanto, dominada por autores engajados em consolidar a identidade do teatro nacional abordando temáticas relacionadas ao estilo de vida americano, à família americana e à história do país. A metade seguinte não foi muito diferente, pois Edward Albee foi quem deu continuidade ao elevado nível de produções dramáticas.

Sua primeira peça produzida, *The Zoo Story* (1959), tem como personagens principais um homem comum chamado Peter que, num dia normal, se encontra sentado em um banco no Central Park quando é abordado por um desconhecido, Jerry, um *outcast* (uma pessoa rejeitada pela sociedade ou grupo social). Albee passeia pelo teatro do absurdo, pautado numa estética existencialista e pessimista. Como em outra obra sua, *Quem Tem Medo de Virginia Woolf* [*Who's Afraid of Virginia Woolf*] (1962), sua criação é impulsionada pela “perda de identidade e a consequente luta pelo poder de preencher o vazio” (VANSPANCKEREN, 1994, p. 119).

Assim, num século marcado por tantos acontecimentos nacionais históricos, os escritores do teatro mergulharam fundo no cerne do Sonho Americano, nas relações de poder entre gêneros, classes sociais e nos conflitos entre indivíduo e sociedade. A densidade psicológica das personagens que representam o homem comum americano, de classe média, assim como aqueles marginalizados em busca de validação, foi material para as principais obras dramáticas.

2.2 UM OLHAR SOBRE TOM (TENNESSEE) WILLIAMS

No dia 26 de março de 1911, nasceu em Columbus, no Mississippi, Thomas Lanier Williams III, nomeado em homenagem ao avô paterno. Seu pai, Cornelius Coffin Williams trabalhava como agente de vendas e vivia na estrada. Ele era um homem severo de personalidade forte, cuja mãe faleceu ainda nos seus primeiros anos de vida, tendo sido praticamente criado pela irmã mais velha. Em contraposição, Edwina, mãe de Williams, era uma mulher calma, filha de um pastor, possuía valores puritanas. Juntos, Cornelius e Edwina tiveram três filhos: Tom, Rose e Dakin.

Quando crianças, Tom e Rose não tinham proximidade com o pai, já que ele passava a maior parte do tempo viajando a trabalho. Assim, Tom cresceu em uma casa junto de sua mãe, irmã e seus avós maternos. Em *Memoirs* (1976, p. 14), ele descreve os seus primeiros 8 anos de idade no Mississippi como os mais “alegremente inocentes” anos de sua vida, graças a seus avós e ao mundo “quase imaginário” em que vivia junto de sua irmã e de sua babá, uma mulher negra chamada Ozzie. Entretanto, ele diz que essa época feliz acabou quando precisou ir embora para St. Louis, no Missouri.

Na mesma época, Williams foi diagnosticado com difteria grave, estado que durou aproximadamente um ano. Leavitt e Holditch (2011) apontam que essa mudança de região foi profundamente traumática para ele e sua irmã Rose, que precisaram deixar para trás uma

infância tranquila e feliz no Sul. Ambos se tornaram crianças cada vez mais anti sociais, mas isso também fez com que o vínculo entre os dois se tornasse mais forte à medida que passavam grande parte do tempo na companhia um do outro. Também durante o período de enfermidade, Tom ficou sob o cuidado atencioso da mãe, o que fez com que ele parecesse cada vez mais um garoto afeminado, para desgosto do pai (WILLIAMS, 1976).

O pai de Williams tornou-se cada vez mais agressivo devido à perda do seu trabalho como vendedor viajante, pois havia sido promovido para gerente, e da liberdade que desfrutava com isso, passou também a extrapolar no uso de bebidas alcoólicas. Assim, extravasava toda a sua raiva na família, principalmente no pequeno Tom usando termos homofóbicos para se referir ao filho, o que teve grande impacto na vida dele (DIAS, 2019).

Em 1919, seu irmão mais novo, Dakin, nasceu e Williams precisou passar um ano com seus avôs no Mississippi para aliviar as obrigações da mãe. Foi durante esse tempo que ele descobriu e devorou diversas obras literárias na biblioteca do avô, e construiu um rico repertório de informações sobre o estado do Mississippi que futuramente apareceu em vários de seus trabalhos (LEAVITT; HOLDITCH, 2011).

Aos 11 anos ganhou a sua primeira máquina de escrever, foi aí que começou a contar histórias. Aos 16 anos de idade Williams escreveu “*The Vengeance of Nitocris*”, sua primeira história publicada numa revista chamada *Weird Tales* em 1928. O adolescente estranho e extremamente tímido encontrou refúgio nos poemas, contos e outros textos que escrevia (LEAVITT; HOLDITCH, 2011).

Foi em 1929 que Williams começou a estudar jornalismo na Universidade do Missouri. Lá ele começou a escrever poesia e se tornou o primeiro calouro a ganhar uma menção honrosa do Clube de Artes Dramáticas pela peça curta *Beauty is the Word* (LEAVITT; HOLDITCH, 2011). Outros eventos que ocorreram na época que estudou lá são narrados em seu *Memoirs* (1976), sobre as aventuras, algumas amorosas, com outros rapazes que faziam parte da mesma fraternidade que Williams, assim como os poemas que escrevia para as garotas que conheceu.

Entretanto, Williams teve algumas reprovações, o que fez com que o pai o tirasse da universidade no terceiro ano. Cornelius pagou um curso de digitação e obrigou o filho a trabalhar na companhia de sapatos, da qual ele era gerente, como parte da administração de 1931 a 1934, durante a Depressão americana. A intenção de Cornelius foi de sufocar os sonhos do filho o impedindo de ser artista (DIAS, 2019). Williams descreve o trabalho na companhia como “tedioso e árduo” e diz que aprendeu durante esse tempo “o quão vergonhoso, para as corporações, é o destino do trabalhador de colarinho branco” (WILLIAMS, 1976, p. 45,

tradução nossa¹⁵). A função de Williams consistia em tirar a poeira de centenas de pares de sapatos, carregar caixas, e digitar números e mais números.

Durante esse tempo, Williams aproveitava para escrever à noite, escrevia um conto por semana e enviava por correio para uma revista chamada *Story*. Aproveitava os fins de semana para se dedicar inteiramente à escrita, nos dias semanais escrevia poesia. Em 1934 Williams teve o primeiro sintoma de uma condição cardiovascular que o acompanharia pelo resto da vida. Ao sentir um mal estar súbito, ele se dirigiu ao hospital e foi diagnosticado com hipertensão. Outro episódio mais grave aconteceu em uma ida ao cinema com sua irmã Rose, precisou ficar internado dez dias. Foi quando Williams voltou do hospital que Rose começou a demonstrar que sofria de transtornos mentais (LEAVITT; HOLDITCH, 2011).

Para se recuperar de maneira tranquila, Williams foi passar um tempo com seus avós, foi quando ele conheceu as peças de Anton Chekov e se encantou pelo teatro. Uma vizinha que morava próximo sugeriu que o Williams escrevesse uma peça, que resultou em *Cairo! Shanghai! Bombay!* (1935), uma comédia sobre dois marinheiros. Em casa, seu pai considerava a escrita como uma “ocupação de maricas” e constantemente o desmoralizava. Enquanto isso, Rose se distanciava cada vez mais da realidade (LEAVITT; HOLDITCH, 2011).

Em 1937, ela foi internada na clínica St. Vincent com sinais de esquizofrenia, o que foi bastante desconcertante para Williams. Mais tarde, em 1943, ela passou por uma lobotomia que causou danos irreparáveis. O acontecimento despertou nele um medo que o perturbou por toda sua vida, pois ele começou a acreditar que acabaria internado do mesmo jeito que a irmã (DIAS, 2019). Foi também nesse ano que ele entrou mais uma vez para a universidade para estudar teatro.

Após se formar na Universidade do Iowa em 1938, Williams foi embora de St. Louis em busca de oportunidades como escritor, mas foi rejeitado e precisou regressar (LEAVITT; HOLDITCH, 2011). No ano seguinte decidiu se arriscar novamente e partiu para Nova Orleans. Foi nesse período que Thomas Lanier Williams III (Tom) se tornou Tennessee Williams. Em *Memoirs* (1976) ele afirma que a origem do nome vem da árvore genealógica da família paterna, já que seus antecessores teriam sido políticos do Tennessee, incluindo o primeiro governador do estado.

Como Tennessee Williams, escreveu diversos trabalhos, sendo seu período mais prolífico e de mais visibilidade entre 1940 e 1961. Escreveu sobre poetas, artistas, degenerados,

¹⁵ Citação original em inglês: “[...]how disgraceful, to the corporations, is the fate of the white-collar worker” (WILLIAMS, 1976, p. 45).

viciados, marginalizados, oprimidos, desafortunados e todo tipo de gente, comprometido em refletir a realidade do estilo de vida americano, mas a partir de um ponto de vista expressionista e também pautado no Romantismo. Williams foi um gênio, muitas vezes incompreendido. Durante grande parte de sua vida foi viciado em bebidas alcoólicas e em outras drogas. A sua morte aconteceu em 25 de fevereiro de 1983, aos 71 anos, num quarto de hotel, quando ele se engasgou com uma embalagem. Foram encontradas algumas drogas e álcool no local, mas nunca foi provado que foi essa a causa da sua morte.

2.3 O DRAMATURGO E A SUA POÉTICA

De acordo com Betti (2012), é difícil definir a publicação de diversos escritos de Williams, pois nem todos eles apresentam datas e não há um acervo único que os reúne. A maioria apresenta as datas dos lançamentos editoriais, entretanto, há muitas compilações e reedições da maioria dos textos. Outras datam a primeira montagem e exibição da peça. Portanto, muitas obras de Williams estão organizadas por períodos em que o dramaturgo escreveu, não em anos específicos.

Frequentemente, assume-se que a carreira de Tennessee Williams como dramaturgo começou somente na década de 1940 com o primeiro sucesso *O Zoológico de Vidro* [*The Glass Menagerie*] (1944; data da primeira produção). Entretanto, foi nos anos 1930s que ele começou a escrever e tais peças, que nunca foram publicadas enquanto Williams vivia, são geralmente descartadas somente como a juvenilia do artista (MURPHY, 2005), isto é, escritos da juventude.

Em 1939, Williams encontrou um anúncio de um concurso de escrita patrocinado pelo Group Theatre, responsável por produzir diversas obras importantes para o teatro americano. Então, ele submeteu 4 peças longas que havia escrito durante aquela década (*Candles to the Sun*, *The Fugitive Kind*, *Not About Nightingales* e *Spring Storm*) e também uma série de peças de um ato (*Moony's Kid Don't Cry*, *The Dark Room*, *Hello From Bertha* e *The Long Goodbye*) que ele intitulou de *American Blues*. Foi quando ele assinou pela primeira vez sob o nome de Tennessee Williams, e com esse conjunto ele ganhou um prêmio.

Murphy (2005, p. 175) afirma que “Williams foi um dramaturgo da década de 1930, influenciado pelos dramaturgos e pelo idioma teatral da década e moldando suas próprias obras nos tempos difíceis e no teatro socialmente consciente que o alimentou”¹⁶, como o de Clifford

¹⁶ Citação original em inglês: “Williams was very much a playwright of the 1930s, influenced by the playwrights and the theatrical idiom of the decade and shaping his own works out of the hard times and the socially conscious theatre that nurtured him.”

Odets, cuja dramaturgia foi estudada por Williams durante sua estadia na Universidade do Iowa. *Not About Nightingales*, por exemplo, retrata uma greve de fome feita por presidiários que resultou em diversas mortes. Portanto, as peças da década de 1930 dramatizam algumas das preocupações mais profundas do jovem Williams e revelam um escritor que conhece as técnicas do teatro contemporâneo (MURPHY, 2005).

Aos poucos, tornou-se um dramaturgo promissor e passou a ter sua carreira agenciada por Audrey Wood, uma agente da Broadway. Ele decidiu ir ao seu encontro para conhecê-la pessoalmente em Nova York, foi quando aplicou e foi aprovado para uma bolsa no valor de mil dólares destinada a jovens dramaturgos. Durante esse tempo, conheceu John Gassner que selecionava peças pelo Theatre Guild e despertou o interesse de Gassner pela sua ainda inacabada peça *Battle of Angels* que estreou em dezembro de 1940, em Boston (LEAVITT; HOLDITCH, 2011).

A história de um poeta errante que salva e destrói ao mesmo tempo a vida de uma mulher sulista desesperada por ser amada. A peça foi recebida por vaias e gritos de indignação da Câmara Municipal (LEAVITT; HOLDITCH, 2011). Williams assumiu que a peça era distante, em termos de aceitação dos temas, da época em que foi escrita e a mistura de religiosidade e sexualidade foi um “erro tático” (WILLIAMS, 1976). Assim, foi esse o primeiro grande fracasso de Tennessee Williams que, mais tarde, seria reescrita e ganharia outro título: *Orpheus Descending*, até encontrar finalmente uma melhor aceitação em 1961.

Também em 1940, Williams escreveu a peça de um ato *A Purificação* [*The Purification*], se tratando de uma peça em versos que se passa durante o julgamento do assassinato de uma jovem. Segundo Betti (2012, p. 10-11), nela há a forte presença da utilização de elementos oníricos, de coros e de música, além de metáforas e símbolos que remetem às tragédias de Federico Garcia Lorca, por quem Williams mantinha grande admiração, como “o sangue, as cores, a água, as nuvens, a terra, e, como eixo central, a catártica necessidade de punição do transgressor”.

Em 1943, Williams recebeu uma proposta para trabalhar no estúdio MGM (*Metro-Goldwyn-Mayer*) como roteirista. Foi lá que ele começou a escrever um roteiro de filme que ele chamou de *The Gentleman Caller*, mas quando a companhia recusou e o deu uma suspensão, ele se afastou e reescreveu a história como uma peça teatral e a chamou de *O Zoológico de Vidro* [*The Glass Menagerie*] (1943) (LEAVITT; HOLDITCH, 2011). Assim, nasceu uma de suas mais profundas histórias e talvez a mais pessoal.

Ambientada em St. Louis durante a Depressão, retrata o núcleo familiar composto por uma mãe controladora (Amanda), um filho poeta que trabalha numa fábrica de sapatos e encontra refúgio no álcool (Tom) e uma filha de personalidade introvertida e sem muitas habilidades sociais que possui uma deficiência física que afeta seu emocional (Laura). Laura escapa da fatigante realidade através do seu pequeno zoológico com figuras de animais feitas de vidro, enquanto a mãe tenta encontrar para ela um pretendente. Segundo Murphy (2005), Williams focou em sua mãe e irmã para criar as personagens pelas lentes da culpa que sentia por tê-las deixado para trás quando foi embora de St. Louis:

Tom, um escritor, retorna em memória a uma família que abandonou para reivindicar sua liberdade de escrever. A família é composta por sua mãe, Amanda – volúvel, neurótica, sobrevivendo de memórias e vontades – e sua irmã, Laura, cujo pé deficiente é a imagem de um espírito danificado em fuga do real. Tom, como narrador, está fora deste mundo, literal e figurativamente (BIGSBY, 2004, p. 39, tradução nossa).¹⁷

A personagem de Laura permanece como um paradigma da cultura e do tempo do qual ela faz parte, isto é, o mundo moderno, os bailes, estão fora da sua experiência, e isso faz com que ela, em toda sua vulnerabilidade, prefira viver num mundo fantasioso simbolizado pelo seu unicórnio de vidro, mas que é tão frágil quanto (BIGSBY, 2004). Já a matriarca da família, Amanda, é uma mulher presa num passado aristocrata sulista do qual ela provém, e que agora precisa sobreviver na cidade durante um período de instabilidade financeira. De acordo com Medeiros (2020), ainda há resquícios da ideologia escravocrata do Sul na fala de Amanda, na forma como ela associa os trabalhos domésticos com a cor da pele negra.

As personagens de Williams parecem ter medo da passagem do tempo e das mudanças que ele acarreta, assim, buscam refúgio num mundo imaginário, poético, no qual elas podem ser donas de seus destinos e tramas. O cenário sulista que ele utiliza na maioria das peças sugere uma cultura cujo passado não pode mais ser recuperado e cujo futuro é ameaçador, pois representa a dissolução desse tempo remoto (BIGSBY, 2004).

Nos palcos, *O Zoológico de Vidro* (1943) refletiu o conceito expressionista de Williams, assim como uma atmosfera definida pela luz, música e direção, conjunto que ele chamou de “teatro plástico”. Essa alternativa ao teatro realista da década de 1940 tem como principal característica “a importância dada aos elementos não verbais, os quais estão, para o dramaturgo,

¹⁷ Citação original em inglês: “Tom, a writer, returns in memory to a family he had deserted in order to claim his freedom to write. The family consists of his mother, Amanda – voluble, neurotic, surviving on memories and will – and his sister, Laura, whose crippled foot is an image of a damaged spirit in recoil from the real. Tom, as narrator, stands outside this world, literally and figuratively” (BIGSBY, 2004, p. 39).

em pé de igualdade com os recursos linguísticos” (MEDEIROS, 2020, p. 26). Por exemplo, as memórias que invadem o palco através da ação.

Além disso, os diálogos de Williams muitas vezes fogem à estética realista, já que ele os escreve de um modo poético. Segundo Bigsby (2004), ele estava ciente da sua tendência a “poetizar” o texto dramático explicando que era por isso que ele havia criado tantas heroínas sulistas, presas nas teias do medo da total destituição financeira e da loucura, temáticas próprias do Gótico do Sul. Em relação a isso, Betti (2012, p. 16) acrescenta que o lirismo presente em Williams, “geralmente encarado como resultado exclusivo da figuração dos processos subjetivos da memória do indivíduo, é indissociável da representação do Sul dos Estados Unidos e de suas questões sociais e econômicas”.

Sua peça curta, *Twenty-Seven Wagons Full of Cotton* (1946), se passa na zona rural do Mississippi durante o início do governo do presidente Franklin D. Roosevelt, na década de 1930. Jake, um arrendatário de terra (alguém que paga um aluguel para utilizar as terras de um latifundiário) causa um incêndio criminoso ao descaroador de algodão do sindicato local. Por Jake possuir um descaroador, Silvio Vicarro, apesar de desconfiado, acerta com ele o tratamento de 27 lotes de algodão. A peça aborda a disputa que surgiu durante o período do *New Deal* entre os plantadores de algodão do Sul e os arrendatários, representando uma verdadeira batalha de poder (BETTI, 2012).

Em 1947, Tennessee Williams foi responsável por mais um grande sucesso. *Um Bonde Chamado Desejo* [*A Streetcar Named Desire*] (1947) estabeleceu de vez as convenções do teatro de Williams antes vistas em *The Glass Menagerie* (1943). A linguagem poética e a estética expressionista apareceram mais uma vez no palco, porventura mais presentes do que antes, principalmente a personagem de Blanche Dubois, uma *Southern Belle*, como Amanda em *O Zoológico de Vidro* (1946), na casa dos 30 anos, que tem a poesia em toda a sua existência, desde o seu antigo ofício como professora de literatura inglesa, até a sua maneira de se falar, se vestir e se portar.

Como observado por Bigsby (2004, p. 40), há um elemento metateatral nas obras de Williams que é central: “O teatro não era apenas a vocação de Williams, era sua metáfora fundamental. Suas personagens tendem a ser escritores e atores, literais ou simbólicos, que teatralizam seu mundo para poderem sobreviver nele.”¹⁸ Assim como Laura trata o seu zoológico de vidro como um artista trata suas personagens, Blanche também enxerga a vida

¹⁸ Citação original em inglês: “The theatre was not only Williams's avocation, it was his fundamental metaphor. His characters tend to be writers and actors, literal or symbolic, who theatricalise their world in order to be able to survive in it” (BIGSBY, 2004, p. 40).

como uma obra de arte. O seu baú é repleto de roupas que servem como figurinos para cada uma de suas fantasias e é ela que dirige a sua própria história, determinando a luz, a música e a poesia no seu próprio palco:

Os personagens de Williams resistem com as únicas armas que possuem – sua imaginação e, ocasionalmente, uma sexualidade vivificante que às vezes transcende a ironia na qual está enraizada – a ilusão de conectividade se dissolvendo mesmo quando é proposta, o tempo afirmando sua hegemonia conforme é negado (BIGSBY, 2004, p. 38, tradução nossa)¹⁹

De acordo com Murphy (2005), o conflito que é estabelecido entre as personagens de Blanche e de Stanley é o princípio de um dualismo fundamental que Williams expressaria em suas peças ao longo do seu período mais grandioso, entre 1944 e 1961. Em *Summer and Smoke* (1948), por exemplo, que se passa no Mississippi, retrata o atrito entre a sexualidade e a espiritualidade no relacionamento de Alma, a filha de um pastor, e John Buchanan, um tipo de Stanley Kowalski, o antagonista de Blanche na já citada *Um Bonde Chamado Desejo* (1947).

No princípio, Alma tem aversão à sexualidade, mas, durante a peça, ela passa por um processo de transformação que a faz, por fim, abraçar a sua sexualidade, porém de uma maneira vazia, como Blanche o fez a se relacionar com estranhos no Hotel Flamingo. John Buchanan faz um movimento contrário, deixa de lado a sua parte selvagem e abraça a espiritualidade que ele tanto queria que Alma abandonasse para se relacionar com ele. Como afirma Betti (2012), lirismo e ironia são duas linhas de expressão que podem ser encontradas em todas as fases da carreira de Tennessee Williams.

Nos anos seguintes, o autor precisou enfrentar alguns insucessos no que diz respeito à popularidade dos seus trabalhos, incluindo *Summer and Smoke* (1948). Entretanto, nos anos 1950s, pós Segunda Guerra Mundial, ele escreveu um de seus maiores sucessos chamado *Gata em Telhado de Zinco Quente* [*Cat on a Hot Tin Roof*] (1955), que venceria o Prêmio Pulitzer no mesmo ano que veio a público e ganharia uma adaptação filmica extremamente famosa anos depois.

Mais uma vez, trata-se de uma família sulista e os relacionamentos entre seus membros. Brick, segundo filho de um dono de plantações de algodão rico conhecido como Big Daddy e que está com a saúde comprometida. Ao mesmo tempo que disputa a herança com o irmão, possui um casamento conturbado com Maggie, no qual os dois não praticam relações sexuais.

¹⁹ Citação original em inglês: “Williams’s characters resist with the only weapons they possess – their imaginations and, on occasion, a vivifying sexuality which sometimes transcends the irony in which it is rooted – the illusion of connectiveness dissolving even as it is proposed, time asserting its hegemony even as it is denied” (BIGSBY, 2004, p. 38).

Maggie, por sua vez, desconfia do relacionamento que o marido possui com um amigo próximo chamado Skipper e tenta descobrir se este último é homossexual. Esse assédio resulta no suicídio de Skipper, acontecimento que deixa Brick extremamente perturbado e sentindo-se culpado e acaba sendo o pivô do seu alcoolismo.

A repressão sexual desempenha um papel central na trama do personagem principal, já que ele assume que o amigo o amava, mas é incapaz de assumir os seus próprios sentimentos e desejos. Além disso, Brick é constantemente assombrado pela revelação do amigo e esse passado ameaça a dissolução de sua identidade, seu casamento e de sua família. A violência encontrada em *Gata em Telhado de Zinco Quente* (1955), portanto, ganha diversas formas: o casamento turbulento, o alcoolismo, a pressão familiar, a homossexualidade - temáticas que recebem um tratamento gótico pela pena do autor.

Em suma, não fica claro se Big Daddy não quer Brick à frente dos negócios da família em razão de seu alcoolismo ou da sua sexualidade. Assim, é possível observar elementos do Gótico Sulista especialmente neste trabalho de Williams. A identidade de Brick é uma ameaça à dissolução da família e, portanto, à cultura na qual eles estão inseridos, em muito similar ao mundo criado por William Faulkner e suas famílias sulistas.

Dias (2019) ressalta que essa obra foi escrita durante um período da história americana conhecido como macartismo, no qual o senador Joseph McCarthy perseguiu cidadãos e artistas, incluindo os dramaturgos Arthur Miller e Lillian Hellman, acusados de serem comunistas e traidores. Segundo Dias (2019) Williams se afasta dos temas de cunho político e social, mas vai em direção ao caótico universo das relações intrafamiliares perversas entre as personagens, que em grande parte refletem as angústias no mundo pós-guerra em que habita:

A alienação social com toda a degeneração, a desilusão e a própria representação de excesso de violência, prostituição, homossexualidade, e a brutalidade física são características marcantes do período pós-Segunda Guerra Mundial, até ao final da década de 50 (DIAS, 2019, p. 51).

Em seu estudo “Redefining the Gothic: How the Works of Carson McCullers, Tennessee Williams & Flannery O'Connor Retained Gothic Roots and Shaped the Southern Gothic”, Koehler (2012) afirma que o cenário da relação entre Brick e Maggie torna *Gata em Telhado de Zinco Quente* (1955) um exemplo adequado do Gótico Sulista já que os dois se sentem isolados e sozinhos, presos em relacionamentos insatisfatórios e socialmente desajustados. Além do mais, a autora também cita o tom de tristeza, loucura e tensão no qual as histórias de Williams estão mergulhadas.

No fim da peça, Maggie mente ao dizer que está grávida, uma decisão que, segundo Kohler (2012) demonstra o desejo da jovem de ser normal, isto é, de fazer parte de uma família cujos valores estão apoiados no Sonho Americano (e tipicamente sulista), mesmo que isso signifique manter-se casada com um homem alcoólatra que mal a tolera e que, muito provavelmente, será um péssimo pai caso a falsa gravidez se cumpra. A maioria dos desfechos das peças de Williams demonstram uma certa tranquilidade, como se as coisas sempre voltassem “ao normal”, porém, há uma indiscutível melancolia que paira no ar.

Williams se volta novamente à temática da homossexualidade em *Suddenly, Last Summer* (1958). A peça parece expressar uma série de temores pessoais relacionados à sexualidade do autor e a sua vocação como escritor (BIGSBY, 2004). Na trama, Violet conta sobre a vida e a obra do filho, Sebastian, um poeta que faleceu. No decorrer, Violet tenta convencer um médico a praticar uma lobotomia na sobrinha, Catherine, que descontroladamente fala sobre a morte de Sebastian e sobre a sexualidade dele, arruinando a sua reputação mesmo depois da morte.

Posteriormente, Catherine revela que Sebastian era um predador, quer dizer, buscava jovens garotos para satisfazer seus desejos sexuais e os escolhia como se eles fossem opções em um menu. A cena da morte de Sebastian é descrita pela prima como um ato de selvageria no qual crianças teriam o devorado, um possível canibalismo. Dessa maneira, há uma certa ironia na forma que Sebastian vivia e na maneira que ele perdeu a vida. Pode-se observar também a presença do grotesco na morte do protagonista, uma vez que ela pode soar inverossímil, e a repulsa que o comportamento dele pode causar no público e nos leitores.

Ao mesmo tempo em que estava escrevendo *Suddenly, Last Summer* (1958), Williams também trabalhou na criação de *Doce Pássaro da Juventude* [*Sweet Bird of Youth*] (1959), mais uma peça que coloca o artista no centro de tudo. Nela, Chance Wayne busca fama e sucesso como ator, apesar de seu pouco talento. Ele usa seu relacionamento com uma atriz em decadência, Alexandra del Lago, também chamada de Princess, para conseguir o que quer, agindo como um gigolô. De acordo com Murphy (2014), o principal foco da peça é na relação entre Chance e Princess, ambos possuem a ambição de serem bem-sucedidos, mas a motivação e o talento é o que diverge. Chance quer ser famoso para se exibir na sua cidade natal, ele quer mostrar que alcançou o Sonho Americano. Além disso, Chance tem um affair, Heavenly, no Mississippi, para onde ele volta e leva Princess consigo. Porém, ele não sabe que Heavenly sofreu uma histerectomia em razão de uma infecção sexualmente transmitida por ele. Por esse motivo, o pai de Heavenly, Boss Finley, quer realizar a castração de Chance.

Bigsby (2004) diz que, embora dificilmente um rosto negro seja visto nos dramas de Williams, em *Doce Pássaro da Juventude* (1959) ele deixou claro seu desprezo pelos racistas. Na peça em questão, o racismo é representado na figura de Boss Finley que acredita na “pureza racial”, em outras palavras, é contra a reprodução entre pessoas brancas e pessoas negras. Além disso, o autor comenta que há um desejo incestuoso de Boss Finley para com a filha. Assim:

Doce Pássaro da Juventude é mais uma acusação de fanatismo sulista, mais um retrato de uma sociedade terminal presa em seus próprios mitos e cega para as implicações herméticas e incestuosas de sua negação da história. É também mais um relato do poder corruptor do tempo. Muitas das peças de Williams tomam como protagonistas aqueles cuja juventude lhes escapou, cujas opções se esgotaram, cujas vidas carregam as marcas da desilusão, que se torna mais um maneirismo do que um motivo (BIGSBY, 2004, p. 62, tradução nossa).²⁰

Dessa forma, o Sul é refletido nas personagens de Williams. Assim como acontece também em *Orpheus Descending* (1958), no qual é mostrado um ambiente sulista permeado por uma corrupção enraizada, sobretudo, no racismo. Lady, personagem principal, se casa sem saber com um dos assassinos do seu pai que foi morto por uma espécie de Ku Klux Klan local porque ele havia vendido vinho para negros. Com a chegada de Val na cidade, Lady e ele têm um caso amoroso, resultando num final trágico.

Embora a peça não dramatize explicitamente o racismo, as metáforas e símbolos estão presentes durante toda a trama. Para Bisby (2004), ela mostra o Sul como um lugar que se recusa a abandonar os seus mitos próprios e que teme uma sexualidade capaz de unir os indivíduos acima do preconceito. Mas, o autor deixa claro:

Orpheus Descending não é oferecido como um retrato realista do Sul, apesar de toda a raiva que estala através do texto. De fato, as direções de palco repetidamente afastam o diretor e os atores do realismo. Estamos em uma paisagem gótica. As imagens que nos são oferecidas – escuridão, teias de aranha, poeira, vazio, crepúsculo, esqueleto – sugerem um mundo irreal, vazio de vida (BIGSBY, 2004, p. 59, tradução nossa).²¹

Nesse sentido, são diversas as obras de Williams que apresentam cenários góticos, não apenas no que diz respeito ao espaço físico, mas de maneira geral. Crimes, comportamentos

²⁰ Citação original em inglês: “Sweet Bird of Youth is another indictment of southern bigotry, another portrait of a terminal society trapped in its own myths and blind to the hermetic and incestuous implications of its denial of history. It is also yet another account of the corrupting power of time. So many of Williams’s plays take as their protagonists those whose youth has slipped away from them, whose options have run out, whose lives bear the marks of disillusionment, that it becomes more a mannerism than a motif” (BIGSBY, 2004, p. 62).

²¹ Citação original em inglês: “Orpheus Descending is not offered as a realistic portrait of the South, for all the anger which crackles through the text. Indeed, the stage directions repeatedly steer director and actors away from realism. We are in a gothic landscape. The images we are offered – darkness, cobwebs, dust, emptiness, dusk, skeleton – all suggest an unreal world, void of life” (BIGSBY, 2004, p. 59).

predatórios, preconceito, decadência familiar, sexualidade, morte, tudo isso faz parte desse mundo gótico sulista em que Williams localizava suas personagens.

No considerado último grande trabalho dramático de Tennessee Williams, *The Night of the Iguana* (1961), o foco principal é no vínculo construído entre as personagens principais. Murphy (2014) aponta que a interação entre o Reverendo Shannon, Hannah, Nonno e Maxine dramatiza temas que ele desenvolveu durante a carreira, sendo eles a busca por Deus, os valores que devem orientar as relações entre as pessoas, a repressão do desejo sexual e da perturbação psíquica, a perspectiva de envelhecer e da morte.

Os diálogos que as personagens estabelecem entre si e com o seu próprio interior demonstram conflitos internos, como o de Shannon que está em luta com a sua própria fé e religião, seu emocional abalado, seu alcoolismo e até mesmo seu desejo por garotas menores de idade. Não somente Shannon, as outras personagens também enfrentam suas próprias lutas, Hannah, por exemplo, tem o que parece ser uma depressão; Nonno é um poeta moribundo que está escrevendo seu último poema e precisa enfrentar a morte implacável; e Maxine sofre com a perda do marido e busca consolo no sexo.

Mais uma vez, estudiosos do autor apontam traços autobiográficos no que seria uma peça inspirada numa das viagens de Williams para a América Latina. As personagens condensam em si diversas características do próprio Williams e de conhecidos seus e refletem as angústias próprias do dramaturgo. Assim como Nonno que tinha dificuldade em escrever seu último poema, Williams escreveu aquela que ele pensou ser sua última peça.

Os artistas de Williams refletem, de certa forma, a alma do artista que os criou. Tennessee Williams foi o que se pode chamar de um dos maiores dramaturgos do teatro americano, a profundidade psicológica que suas personagens levaram aos palcos e a linguagem poética que utilizou para esmiuçar as almas delas tornaram as suas obras especialmente singulares. Dos temas mais vistos, podem ser citados: a sexualidade e a repressão sexual, o vício, a linha tênue entre fantasia e insanidade, a repulsa pela passagem do tempo, a fuga da realidade, conflitos internos, relações conturbadas, os mitos sulistas, o medo, a corrupção individual e social, a culpa, entre outros. Dessa maneira, será apresentada em seguida a análise de uma das mais célebres obras de Williams, *Um Bonde Chamado Desejo* [*A Streetcar Named Desire*] (1947), que dialoga com as temáticas apresentadas nesse capítulo, e será analisada a partir do Gótico do Sul.

3. O GÓTICO DO SUL EM *UM BONDE CHAMADO DESEJO*

3.1 A REPRESENTAÇÃO GÓTICA DE ESPAÇOS

Um Bonde Chamado Desejo (1947) foi escrita entre 1945 e 1947, assim como a maioria dos trabalhos de Williams, que foram escritos durante os períodos que ocorreram a Segunda Guerra Mundial (1939-1945), a Guerra Fria (1947-1991) e a Guerra do Vietnã (1955-1975). Bigsby (2004) comenta que no início de sua carreira, Williams criava peças de protesto e que os vilões delas eram aqueles que presidiam a miséria pública, como os donos de indústrias, especuladores de guerra e funcionários penitenciários. Mesmo que esse radicalismo não seja tão presente na sua obra depois da década de 1930, é preciso dizer que suas representações de indivíduos pressionados à margem da sociedade, presos em um espaço social e psicológico cada vez menor, não são destituídos de significado ideológico, “pois, como Michel Foucault nos lembrou, há uma ligação entre espaço e poder” (BIGSBY, 2004, p. 36, tradução nossa²²).

Koehler (2012) expõe alguns questionamentos genuínos sobre o porquê de o público se sentir tão atraído pelas histórias obscuras de Williams, como a de *Um Bonde Chamado Desejo* (1947), que foi um sucesso no teatro e também no cinema com a sua adaptação fílmica homônima de 1951, dirigida por Elia Kazan. A autora diz que talvez o público seja atraído pela escuridão e isolamento que, por vezes, é um exagero dos sentimentos que eles próprios experimentam, ou seja, há uma identificação pelas suas personagens. Sendo assim, Koehler (2012) conclui que Williams foi capaz de criar personagens que fascinaram o público com a sua incapacidade de seguir em frente e de enfrentar a realidade.

Em seu artigo intitulado “Southern Gothic Literature”, Bjerre (2017) considera Tennessee Williams como um dos principais autores do Gótico do Sul, principalmente em relação ao teatro. O autor evidencia temas do citado subgênero como a desintegração das famílias sulistas, a alienação, solidão, alcoolismo e violência física e psicológica sendo estes integrantes da poética de Williams, sobretudo em *Um Bonde Chamado Desejo* (1947).

A peça começa com a chegada de Blanche Dubois, a personagem principal, a um bairro pobre de Nova Orleans, onde sua irmã, Stella, mora com o marido, Stanley Kowalski. Para chegar até lá, ela precisou tomar um bonde chamado *Desejo* (que representa a vida dionisíaca que ela abraçara, pois vinha fugida de sua cidade, graças a seu envolvimento com alunos e homens), depois outro chamado *Cemitério* (que simboliza seu “fim” prematuro, na nova

²² Citação original em inglês: “for, as Michel Foucault has reminded us, there is a link between space and power” (BIGSBY, 2004, p. 36).

localidade, a casa de sua irmã, onde viverá seus últimos meses de posse de suas faculdades mentais) e, por fim, outro denominado *Campos Elísios* (que diz respeito ao espaço mental e social da loucura, para onde será levada, no caso, o hospital psiquiátrico, um lugar onde se entregará à ilusão causada pela perda da sanidade mental). A simbologia do caminho que precisou percorrer para chegar até o seu destino diz muito sobre a trajetória da protagonista, pois indica um caminho trágico que a levará à morte, o que de fato ocorrerá simbolicamente ao final, com sua total insanidade. Entretanto, há uma ironia no nome deste último veículo, pois ele nada tem relação com a casa da sua irmã, visto estar localizada em uma área de grande pobreza e violência, inclusive a doméstica, conforme se vê na vida de sua amiga e vizinha, Eunice, vitimada pelos abusos do marido.

Os Campos Elísios na mitologia grega são uma espécie de paraíso, como o céu para os cristãos, no qual só podem entrar as almas dos heróis, sacerdotes, poetas e deuses. Muito diferente é o subúrbio de Nova Orleans que é habitado por uma diversidade de pessoas, muitas delas desqualificadas pela sociedade: brancos, negros, imigrantes, latinos, trabalhadores fabris, entre outros, um espaço de renegados da sociedade americana (condição a qual ela fazia parte, agora), e indesejado para alguém da antiga classe social de Blanche. Ir viver ali é uma forma simbólica de “fim”. Portanto, o lugar em que se passa o drama é definido da seguinte maneira:

A região é pobre mas, ao contrário de regiões correspondentes em outras cidades americanas, tem um certo charme que emana de sua própria condição de lugar mal-afamado. As casas, em sua maioria, são estruturas brancas, desbotadas e cinzentas, com escadas externas a desmoronar [...] (WILLIAMS, 1976, p. 27).²³

Quando Blanche chega até aquela localidade, ela destoa nitidamente da pobreza do lugar, principalmente porque está vestida como uma *Southern Belle*, com um vestido branco, usando pérolas (falsas, pois está empobrecida), luvas e um chapéu. A *Southern Belle*, Bela do Sul, em tradução livre, é como eram chamadas as mulheres jovens brancas da classe média alta do Sul dos Estados Unidos, pertencente a famílias tradicionais, donas de propriedades e plantações. Blanche é a personificação desse arquétipo, é uma *Southern Belle* e se comporta como tal com muito orgulho, embora esteja na condição de uma *Southern Belle* decadente, de acordo as representações dela que se seguiram após a Guerra Civil Americana, no caso, como pobre, envelhecida, sem o amparo de um homem rico (pai ou marido) etc. Convém frisar que a

²³ Na versão em inglês: "The section is poor but, unlike corresponding sections in other American cities, it has a raffish charm. The houses are mostly white frame, weathered gray, with rickety outside stairs[...]" (WILLIAMS, 1980, p. 3).

própria guerra citada e seus desdobramentos negativos são temáticas góticas na literatura estadunidense, em razão da devastação social, financeira e emocional que legou aos sulistas.

Por um momento, a personagem desacredita que aquela é a casa de Stella, pois ambas estavam acostumadas ao padrão da residência que sua família possuía no Sul agrícola. O mundo moderno de um bairro pobre não combina com Blanche e ela não consegue aceitar que a irmã se acostumou àquele modo de vida, num pequeno apartamento de dois cômodos. Desde o primeiro momento, Blanche não se encaixa naquela realidade, inclusive por ser assustadora para ela, em virtude do tipo de pessoa que ali reside:

(Blanche aparece na esquina, carregando uma valise. Olha para uma tira de papel, a seguir para o edifício, novamente para o papel e em seguida de novo para o prédio. Sua expressão é de incredulidade, e ela parece chocada. Seu aparecimento destoa nesse cenário. Ela está elegantemente vestida, com um vestido branco de corpinho leve, colar e brincos de pérola, luvas e chapéu brancos, com a aparência de quem estivesse chegando a um chá de verão ou a um coquetel no parque do distrito [...])
(WILLIAMS, 1976, p. 30).²⁴

É interessante destacar a visão de Koehler (2012) sobre os personagens do Gótico do Sul, quando ela afirma que eles são uma releitura moderna dos personagens góticos do século XVIII e XIX (gótico tradicional), isto é, isolados e sozinhos, além da sensação de suspense e mistério presente nas histórias, porém no cenário americano. Enquanto os personagens do Gótico Tradicional se encontram isolados fisicamente, os personagens do Gótico Sulista se sentem mental e simbolicamente isolados do resto do mundo, como é o caso de Blanche, que se sente incompreendida. A autora afirma também que o fantasma que assombra os enredos góticos sulistas é o fantasma da História (tanto a familiar quanto a local e a nacional), da religião e dos estigmas sociais, como será abordado durante esta análise.

Ao primeiro olhar, aquele não é um espaço tipicamente gótico, quando se compara com o gótico tradicional europeu, quando castelos, abadias etc. compõem a paisagem assustadora. Porém, são os acontecimentos e o estado mental das personagens que irão transformar o subúrbio de Nova Orleans num lugar sombrio, perigoso e violento, já que é lá onde as personagens, sobretudo femininas, sofrem diversas violências e estão simbolicamente aprisionadas. É lá também que a protagonista revive as suas memórias e revela indícios da sua herança sulista. Além de que, como apontado por Botting (2007), a ficção gótica produzida no

²⁴ Na versão em inglês: *"(Blanche comes around the corner, carrying a valise. She looks at a slip of paper, then at the building, then again at the slip and again at the building. Her expression is one of shocked disbelief. Her appearance is incongruous to this setting. She is daintily dressed in a white suit with a fluffy bodice, necklace and earrings of pearl, white gloves and hat, looking as if she were arriving at a summer tea or cocktail party in the garden district [...])"* (WILLIAMS, 1980, p. 5).

Sul tem o seu foco em residências familiares, tradição que foi primeiro estabelecida por Poe em “A Queda da Casa de Usher” (1839). Assim, a casa da família, no caso, de sua irmã e cunhado, não é o lugar de proteção e abrigo esperado pela heroína em apreço, ao contrário, é um lugar extremamente assustador e perigoso, em razão das constantes tensões entre Stanley, Blanche e Stella.

Dessa maneira, o Sul e o seu legado sombrio, especialmente, é representado em Blanche e nos valores sulistas que ela carrega, mas que estão em declínio, face a ascensão de um América menos refinada e sem os valores ancestrais de seus fundadores, como bem ilustra Stanley, um descendente de imigrantes poloneses. Blanche é assombrada por um Sul rico e próspero que já não existe mais, e de alguma forma, o tema dos pecados que recaem sobre os filhos será aplicado à personagem e sua trágica derrocada. Ela é assombrada pelo novo Sul, um lugar onde ela não se encaixa, e que é povoado por pessoas assustadoras e más, como Stanley.

Em contraste, a antiga propriedade da família Dubois, que pelo sobrenome demonstra uma origem francesa, se chama Belle Reve e, como o nome da protagonista, também deriva do francês que significa “Belo Sonho”. A vida que Stella e Blanche costumavam levar naquele lugar era perfeita para os padrões sulistas, um mundo utópico e apolíneo. Em contraponto, após a perda da propriedade, que é comunicada a Stella durante a cena 1, Blanche acordou do seu sonho e começou a viver uma vida que mais parece um pesadelo. De certa forma, ela foi arrancada de seu Sonho Americano, e lançada em um espaço empobrecido que lhe parece profundamente desconfortável e desconcertante:

BLANCHE (*numa agitação descontrolada*): Stella, eu não lhe perguntei as coisas que você, provavelmente, pensou que eu lhe perguntaria. Por isso, eu espero que você seja compreensiva a respeito do que eu tenho a lhe dizer

STELLA: O que, Blanche?

(*sua face demonstra ansiedade*)

BLANCHE: Eu sei que você vai me censurar por isso. Estou certa de que vai, mas antes de fazê-lo, leve em consideração que você abandonou Belle Reve. Eu fiquei e lutei. Você veio para Nova Orleans e tratou de arranjar-se! ... Eu fiquei em Belle Reve e tentei mantê-la! Não estou lhe dizendo isso como uma censura, mas todo o peso caiu nas minhas costas.

STELLA: Eu me sustentei. Que mais você queria que eu fizesse, Blanche?

(*Blanche começa novamente a tremer com intensidade*)

BLANCHE: Eu sei, eu sei. Mas foi você quem abandonou Belle Reve, não eu! Fiquei em Belle Reve e lutei por ela, sangrei por ela, quase morri por ela!

STELLA: Pare com essa explosão de histeria e conte-me o que aconteceu! Que quer você dizer com isso de lutei e sangrei?

BLANCHE: Eu sabia, Stella, eu sabia que você ia reagir assim a respeito desse assunto...

STELLA: A respeito de que... por favor!

BLANCHE (*lentamente*): A perda, Stella, a perda!

STELLA: Belle Reve, perdida, é isso? Não!

BLANCHE: Sim, Stella, é isso (WILLIAMS, 1976, p. 47-48).²⁵

É importante ressaltar a presença da temática do aprisionamento feminino, como visto em obras do Gótico Feminino, que se apresenta na peça analisada em nível financeiro, social e sexual. Stella está presa a Stanley financeiramente, pois é ele quem provém o sustento dos dois e da casa, e pro verá para o primeiro bebê do casal que nascerá em breve, assim como socialmente, já que na época ser uma mulher divorciada e mãe solo significava um fracasso social, e, por fim, ela se sente sexualmente confinada ao matrimônio, pois Stanley é capaz de lhe proporcionar o prazer físico, que toma a forma de felicidade para Stella dentro daquele relacionamento conturbado. Por tais razões, a separação é algo impensável para Stella. Assim, a casa do casal em foco, se transforma num espaço gótico, pois mantém as mulheres simbolicamente presas nela, inclusive Blanche, que passa a depender financeiramente do cunhado. Essas personagens femininas podem deixar a casa a qualquer momento, como fazem em diversos momentos da peça em busca de diversão, elas não estão aprisionadas fisicamente, mas não têm condições financeiras e emocionais para deixar aquele lugar.

Os temas da morte, da perda e da solidão são recorrentes na obra de Williams como um todo e em *Um Bonde Chamado Desejo* (1976) em especial, sobretudo Blanche, que parece ser tocada de uma forma profunda por esses assuntos:

BLANCHE: Eu tive que receber todos os golpes sozinha. Todas aquelas mortes... O longo desfile para o cemitério. Papai, mamãe, nossa irmã, daquela maneira horrível! Você só vinha para casa à hora dos enterros, Stella. E os enterros são belos, comparados com a morte... Os enterros são calmos, e com lindas flores. Mas as mortes nem sempre... Às vezes a sua voz é rouca. Outras vezes parecem mesmo gritar: "Não, não me deixem morrer!" Como se nós fôssemos capazes de fazê-lo! A menos que se tenha estado lá, ao lado da cama quando eles gritavam, jamais se poderá imaginar que

²⁵ Na versão em inglês: "BLANCHE (*in an uneasy rush*): I haven't asked you the things you probably thought I was going to ask. And so I'll expect you to be understanding about what I have to tell you.

STELLA: What, Blanche? (*her face turns anxious*)

BLANCHE: Well, Stella – you're going to reproach me, I know that you're bound to reproach me – but before you do – take into consideration - you left! I stayed and struggled! You came to New Orleans and looked out for yourself! I stayed at Belle Reve and tried to hold it together! I'm not meaning this in any reproachful way, but all the burden descended on my shoulders.

STELLA: The best I could do was make my own living, Blanche. (*Blanche begins to shake again with intensity*)

BLANCHE: I know, I know. But you are the one that abandoned Belle Reve, not I! I stayed and fought for it, bled for it, almost died for it!

STELLA: Stop this hysterical outburst and tell me what's happened? What do you mean fought and bled? What kind of-

BLANCHE: I knew you would, Stella. I knew you would take this attitude about it!

STELLA: About – what? – please!

BLANCHE (*slowly*): The loss – the loss...

STELLA: Belle Reve? Lost, is it? No!

BLANCHE: Yes, Stella" (WILLIAMS, 1980, p. 19-21).

houve luta por ar e sangue! Mas eu vi, Stella. Eu vi, eu vi (WILLIAMS, 1976, p. 49-50)²⁶.

A perda da propriedade e da sua família representa, portanto, a perda das tradições, dos mitos e do estilo de vida da aristocracia agrícola levado naquela região. Blanche lamenta esse acontecimento que transformou sua vida em diversos sentidos, como o Sul que foi transformado economicamente e socialmente após o fim da Guerra Civil e após a Segunda Guerra Mundial. Ao mesmo tempo em que se lamenta para Stella, ela a culpa de abandoná-la à própria sorte para gerenciar o que restou da família, de maneira que, sozinha, perdeu tudo e ainda precisou administrar as mortes que assolaram sua família, uma temática assustadora e remanescente da literatura do Sul que se seguiu após os milhares de mortes que assolaram aquela região durante a Guerra Civil, costumeiramente retratada como experiências traumatizantes, sobretudo pelo fato de que os estados mentais perturbadores de personagens também fazem parte da estética gótica em foco. Nesse cenário, o estado mental de Blanche está deteriorado desde o momento em que ela chega à casa da irmã na condição de pessoa totalmente destituída, mas como uma boa “atriz”, ela mantém as aparências, na tentativa de sentir-se forte em condições tão adversas.

É importante frisar que quando era jovem, em Belle Reve, Blanche foi casada com um rapaz, mas descobriu que ele era homossexual e, após confrontá-lo, o jovem cometeu suicídio, o que lhe causou um trauma permanente:

BLANCHE: Era um menino. Apenas um menino, quando eu ainda era muito jovem. Aos dezesseis anos fiz uma grande descoberta, o amor! Foi tudo tão simples, tão completo. Foi assim como se acendesse uma luz intensa, num lugar que estivesse sempre no escuro. Foi assim que ele iluminou esse mundo para mim. Mas não tive sorte. Desiludi-me logo. Havia nele qualquer coisa muito estranha... Um nervosismo, uma doçura, uma delicadeza que não eram próprios de um homem, se bem que ele não tivesse nada de efeminado [...]. Foi então que eu descobri. E da pior maneira possível. Entrando, de repente, num quarto que julgava estar vazio, mas que não estava. Havia nele duas pessoas. O jovem com quem eu me casara e um senhor de mais idade que tinha sido amigo dele durante anos e anos seguidos[...]. Mais tarde, fizemos de conta que nada disso tinha acontecido. Fomos os três juntos ao cassino Moon Lake, bêbados, rindo e cantando o tempo todo. (*Soa a música de uma polca, em tom baixo, meio sumido na distância*) Dançamos a varsoviana... De repente, no meio da dança, o jovem com quem eu tinha me casado afastou-se de mim e saiu correndo pelo salão. Poucos momentos depois, ouviu-se um tiro. [...] Então ouvi vozes que diziam: Allan, Allan,

²⁶ Na versão em inglês: “BLANCHE: I, I, I took the blows in my face and my body! All of those deaths! The long parade to the graveyard! Father, Mother! Margaret, that dreadful way! So big with it, it couldn't be put in a coffin! But had to be burned like rubbish! You just came home in time for the funerals, Stella. And funerals are pretty compared to death. Funerals are quiet, but deaths – not always. Sometimes their breathing is hoarse, and sometimes it rattles, and sometimes they even cry out to you, “Don't let me go!” As if we were able to stop them! But funerals are quiet, with pretty flowers. Unless you were there at the bed when they cried out, “Hold me!” you'd never suspect there was struggle for breath and bleeding. You didn't dream but I saw! Saw! Saw!”. (WILLIAMS, 1980, p. 21).

Allan! Oh! Allan! Ele tinha metido o revólver na boca e atirado e a parte de trás de sua cabeça tinha voado pelos ares! (*Ela balança a cabeça e cobre o rosto*) Tudo porque, meu Deus, durante a dança, incapaz de conter-me eu lhe havia dito: "Eu vi, Allan, eu sei tudo. Você me repugna". Desde então, a luz que vinha iluminando a minha vida apagou-se de repente [...]. (WILLIAMS, 1976, p. 156-158).²⁷

Blanche acredita que foram as suas palavras que apertaram o gatilho e, assim, carrega a culpa pela morte do seu amado, eis o motivo pelo qual, na maioria das vezes, ela mede as palavras para não soar cruel, como quando chega ao lar de Stella e o chama de “lugar horrível”, mas logo se corrige dizendo: “Não quis dizer isso. Eu quis ser amável e dizer: "Que lugar confortável e tão..." (WILLIAMS, 1976, p. 37²⁸). Como também no trecho em que diz: “Há certas coisas imperdoáveis. Crueldade deliberada, por exemplo [...]" (WILLIAMS, 1976, p. 203).

Após todas essas perdas, isto é, de familiares, do marido, da propriedade e do sonho de uma família, ela buscou refúgio na própria sexualidade, de sorte que começou a se relacionar com diversos homens no Hotel Tarântula (o próprio nome indica o quão decadente aquele ambiente é, além de remeter às atividades sexuais de Blanche, opostas ao padrão moral sulista para alguém de seu (antigo) nível social). Como uma maneira de esquecer o que lhe havia acontecido e buscar prazer imediato para se sentir melhor, ela assumiu uma existência dionisíaca, inclusive relativamente semelhante a fatos que ocorreram com seus antepassados, o que revela a recorrência familiar de problemas relacionados a vivências sexuais diferentes daquela do típico padrão puritano dos Estados Unidos.

Nesse sentido, sua cidade se reveste de uma ambiência gótica, tanto pelo trauma do descobrimento da sexualidade do marido e seu suicídio, quanto pelas perdas dos familiares e da propriedade da família e, por fim, do seu emprego, o que culminou com sua atuação sexual reprovável no hotel da cidade. Como se pode perceber, Williams revestes espaços “normais”,

²⁷ Na versão em inglês: “BLANCHE: He was a boy, just a boy, when I was a very young girl. When I was sixteen, I made the discovery – love. All at once and much, much too completely. It was like you suddenly turned a blinding light on something that had always been half in shadow, that’s how it struck the world for me. But I was unlucky. Deluded. There was something different about the boy, a nervousness, a softness and tenderness which wasn’t like a man’s, although he wasn’t the least bit effeminate looking. [...] Then I found out. In the worst of all possible ways. By coming suddenly into a room that I thought was empty – which wasn’t empty, but had two people in it... the boy I had married and an older man who had been his friend for years[...]. Afterwards we pretended that nothing had been discovered. Yes, the three of us drove out to Moon Lake Casino, very drunk and laughing all the way (*Polka music sounds, in a minor key faint with distance*). We danced the Varsouviana! Suddenly, in the middle of the dance the boy I had married broke away from me and ran out of the Casino. A few moments later - a shot! [...] Then I heard voices say - Allan! Allan! The grey boy! He’d stuck the revolver into his mouth and fired - so that the back of his head had been - blown away. (*She sways and cover her face*) It was because - on the dance floor - unable to stop myself - I’d suddenly said - "I saw! I know! You disgust me..." And then the searchlight which had been turned on the world was turned off again [...]" (WILLIAMS, 1980, p. 114-115).

²⁸ Na versão em inglês: "I didn't mean to say that. I meant to be nice about it and say - Oh, what a convenient local and such..." (WILLIAMS, 1980, p. 11).

tipicamente americanos de uma natureza gótica, como é próprio dos autores daquele país desde a época de Charles B. Brown, uma vez que sendo esta uma nação ainda jovem, percebeu nas florestas um ambiente gótico, por exemplo. No contexto do século XX, Williams entende que uma cidade pequena do interior, um hotel de reputação duvidosa, a casa de um cunhado cheio de má vontade, um bairro pobre, um hospital psiquiátrico podem ser compreendidos como espaços góticos aterrorizantes para uma jovem protagonista destituída (da sua família, sua propriedade e seu antigo estilo de vida), bem como para sua irmã, ambas aprisionadas em um espaço dominado pelo controle cruel masculino.

3.2 VELHICE, SEXO E LOUCURA: RELEITURAS DO GÓTICO

As temáticas abordadas por Williams na peça em tela, revestem-se de uma natureza gótica, em razão do tratamento dado a elas pelo autor, e constituem-se em releituras de matérias próprias do gótico tradicional europeu, a exemplo de questões de natureza sexual e a loucura, ambas geralmente utilizadas por um homem em relação a alguma mulher indefesa, conforme visto no primeiro capítulo quando foram apresentados recortes da literatura gótica. No contexto moderno de Williams, a protagonista, uma mulher do século XX, pode exercer uma postura sexual diferente do padrão, embora isto ainda seja reprovável pela sua sociedade e incida sobre sua derrocada.

Nesse cenário, é importante frisar que o trauma da perda do esposo desenvolveu em Blanche um desejo sexual por rapazes mais jovens, motivo pelo qual ela foi demitida do seu emprego como professora, por seduzir um de seus alunos:

BLANCHE: Depois da morte de Allan... as intimidades com estranhos me pareciam ser a única coisa capaz de encher meu coração vazio. Eu acho que era pânico, somente pânico, que me levava de um para outro, buscando proteção aqui, ali, até mesmo nos lugares... Mais improváveis... Até mesmo um rapaz de dezessete anos, mas alguém escreveu ao diretor da escola dizendo: "Essa mulher é moralmente incapaz para exercer sua função!" (*Atira a cabeça para trás com uma risada convulsiva e soluçante. Repete então a afirmação do diretor, ofega e bebe*) Verdade? Sim, suponho, incapaz é a palavra. Então eu vim para cá. Não havia nenhum outro lugar para onde eu pudesse ir. Estava acabada. Você sabe o que é estar acabada? Minha juventude, de repente, tinha ido embora, por um cano de esgoto (WILLIAMS, 1976, p. 191).²⁹

²⁹ Na versão em inglês: "BLANCHE: After the death of Allan intimacies with strangers was all I seemed able to fill my empty heart with... I think it was panic, just panic, that drove me from one to another, hunting for some protection - here and there, in the most - unlikely places - even, at last, in a seventeen-year-old boy but somebody wrote the superintendent about it - "This woman is morally unfit for her position!" (*She throws back her head with convulsive, sobbing laughter. Then she repeats the statement, gasps, and drink*). True? I suppose - unfit somehow, anyway... So I came here. There was nowhere else I could go. I was played out. You know what played out is? My youth was suddenly gone up the water-spout" (WILLIAMS, 1980, p. 146-147).

Assim, a solidão e a rejeição do marido falecido fizeram com que Blanche buscasse desesperadamente por atenção e aceitação, não necessariamente amor, embora por uma via desabonada pela sociedade conservadora do Sul dos Estados Unidos. Ela também encontrou uma fuga da realidade no alcoolismo, vício que ela tenta esconder assim como todas as outras características negativas sobre si, para que não seja julgada ou considerada indecente, em razão da vergonha que sua vida sem o pudor que se esperava de alguém de sua classe social passara a causar até a ela mesma, sobretudo do Sul dos Estados Unidos, um lugar fechado em suas tradições morais de origem puritana.

Além disso, Blanche é mais uma das personagens de Williams que tenta resistir à ação do tempo, por isso ela tem a obsessão em parecer jovem, bela e desejada, como se tais características a fizessem viver no tempo em que ainda tinha Allan como marido. Ademais, a velhice é também um sinal de que a morte está à espreita, o que significa um ponto de tensão e medo constante por parte dela. Nesse sentido, o medo da morte se apresenta como um tema gótico, por ser algo aterrorizante para Blanche, o que pode ser observado pela maneira pávida como ela descreve e fala sobre as mortes dos seus familiares e de Allan que demonstra o pavor da própria morte.

A protagonista procura estar sempre em locais com baixa luminosidade, assim ninguém pode observá-la com clareza, pois esconde a idade, e sempre faz questão de deixar claro que é inocente e tímida, principalmente na presença de Mitch, com quem ela pretende iniciar um relacionamento. A busca por um marido tem mais a ver com a aceitação social do que satisfação pessoal:

BLANCHE: [...] Mitch virá às sete. Acho que estou meio nervosa por causa das nossas relações (*começa a falar rapidamente, sem tomar fôlego*). Eu ainda não lhe dei nada a não ser um beijo de despedida, foi tudo o que lhe dei, Stella. Quero que ele me respeite. E os homens não querem o que podem conseguir com facilidade. Mas, por outro lado, perdem o interesse muito depressa. Especialmente quando a moça já passou dos... trinta. Eles acham que uma mulher de mais de trinta anos... deve ceder... não estou "cedendo". É claro que ele não sabe... Quero dizer que eu não lhe disse qual era minha verdadeira idade!

STELLA: Por que é que se preocupa tanto com a idade?

BLANCHE: Por causa dos duros golpes que a minha vaidade já recebeu. O que quero dizer é... que ele pensa que eu sou... pura e correta. Quero enganá-lo o bastante para fazer com que ele... com que ele... me deseje.

STELLA: Blanche, você o deseja?

BLANCHE: Eu quero descansar! Respirar calmamente de novo! Sim... eu desejo Mitch... desejo muito! Pense só em isso acontecer! Posso sair daqui e não ser problema para mais ninguém... (WILLIAMS, 1976, p. 135-136).³⁰

³⁰ Na versão em inglês: BLANCHE: [...] Mitch is coming at seven. I guess I am just feeling nervous about our relations (*she begins to talk rapidly and breathlessly*). He hasn't gotten a thing but a goodnight kiss, that's all I

Assim, ao passar a viver com Stella, ela tenta recomeçar a vida, assumindo uma postura tipicamente puritana, na busca por um marido que a sustente, uma vez que no Sul, a questão familiar é fundamental para uma mulher ser vista com respeito. Por outro lado, esta questão também revela a realidade delas que costumam ser retratadas como dependentes economicamente de algum homem, pai ou marido, fato que ilustra sua condição de submissão, conforme retratado nas duas irmãs em estudo. Na verdade, essa condição feminina é uma temática assustadora para elas, e se constitui parte da estética gótica em exame.

Ao mesmo tempo que parece deliberadamente dissimulada, Blanche usa a fuga da realidade para se proteger dos julgamentos alheios e do sofrimento pessoal. Ela falta com a verdade e fantasia tão naturalmente sobre si mesma que acredita nas próprias mentiras. Ao mínimo sinal de que irá ser descoberta como uma farsa, ela se desespera e seu estado psicológico fica mais próximo da insanidade, mas, ainda assim, ela insiste em seguir em frente como se nada estivesse acontecendo. As roupas que usa, os poemas que cita e as músicas que canta, tudo isso faz parte da sua encenação. A realidade começa, então, a se misturar com a ilusão, tema recorrente no Gótico Sulista, pois, como aponta Botting (2007, p. 105): “o foco interno do Gótico do Sul se manifesta na predominância de estados subjetivos que distorcem grotescamente as fronteiras entre fantasia e realidade.”³¹

Há muito do grotesco nessa peça de Williams, pois, os devaneios de Blanche causam, ao mesmo tempo, sensações de angústia, repulsa, mas também despertam o riso, justamente por serem tão irrealis e hipócritas. À medida em que se adentra ao espaço mental dela, percebe-se uma série de conflitos de personalidade. Ao mesmo tempo em que a protagonista é uma vítima das circunstâncias, ela se mostra maliciosamente, como na cena em que encontra um jovem garoto que está vendendo jornais:

BLANCHE: Tão tarde assim? Você não gosta dessas longas tardes chuvosas de Nova Orleans, quando uma hora não é apenas uma hora, mas um pedacinho de eternidade

have given him, Stella. I want his respect. And men don't want anything they get too easy. But on the other hand men lose interest quickly. Especially when the girl is over – thirty. They think a girl over thirty ought to – the vulgar term is – ”put out”. And I – I'm not ”putting out”. Of course he – he doesn't know – I mean I haven't informed him – of my real age!

STELLA: Why are you sensitive about your age?

BLANCHE: Because of hard knocks my vanity's been given. What I mean is – he thinks I'm sort of – prim and proper, you know! (*she laughs out sharply*) I want to deceive him enough to make him – want me...

STELLA: Blanche, do you want him?

BLANCHE: I want to rest! I want to breathe quietly again! Yes – I want Mitch... very badly! Just think! If it happens! I can leave here and not be anyone's problem...” (WILLIAMS, 1980, p. 94-95).

³¹ Citação original em inglês: ”The internal focus of Southern Gothic is manifested in the pre-dominance of subjective states that grotesquely distort boundaries between fantasy and reality” (BOTTING, 2007, p. 105).

caindo-lhe nas mãos... e quem sabe o que fazer com ele? (*Ela toca no ombro dele*)
 Você... não se molhou com a chuva?
 O JOVEM: Não, madame. Eu me abriguei.
 BLANCHE: Numa confeitaria? E tomou uma soda?
 O JOVEM: Hunn, hunn.
 BLANCHE: De chocolate?
 O JOVEM: Não, madame. De cereja.
 BLANCHE (*sorrindo*): Cereja?
 O JOVEM: Uma soda de cereja.
 BLANCHE: Você me deixa com água na boca. (*Toca a face dele ligeiramente e sorri. Então se dirige para o baú*).
 O JOVEM: Bem, é melhor eu ir andando...
 BLANCHE (*detendo-o*): Jovem! Jovem! Jovem! Ninguém nunca lhe disse que você parece um príncipe saído das Mil Uma Noites? (*O jovem ri desajeitadamente e fica em pé como um garotinho tímido. Blanche fala suavemente com ele*) Pois é o que você parece, meu bem! Venha cá. Eu quero dar um beijo leve e suave na sua boca. (*Sem esperar que ele aceite, ela vai até ele rapidamente e aperta seus lábios contra os dele*) Agora vá, vá. Eu gostaria de retê-lo, mas tenho de ser boa e não tocar em meninos (WILLIAMS, 1976, p. 138-140).³²

Stella e Mitch acreditam sinceramente em Blanche, diferente de Stanley que, desde o começo, nutre desconfianças, começando pelo fato de que ele não acredita que a cunhada perdeu Belle Reve, mas que ela provavelmente vendeu para viver luxuosamente em outro lugar com suas roupas de pele e pérolas. Assim, o conflito entre os dois é claro, apesar de Blanche, no início, tentar flertar com Stanley de forma que ele não seja um problema e que os dois possam se entender.

Os dois são muito diferentes um do outro. Stanley trabalha para uma fábrica, e pelo sobrenome é descendente de poloneses. É um verdadeiro *macho man*, e a forma como trata as pessoas é direta, sem rodeios, sem delicadeza alguma. Além disso, sua aparência e jeito exalam *sex appeal*. Isso fica claro quando se observa a relação entre ele e Stella, que, apesar de ser agredida pelo marido estando grávida e ter consciência de que ele é violento, volta para ele

³² Na versão em inglês: "BLANCHE: "So late? Don't you just love these long rainy afternoons in New Orleans when the hour isn't just an hour – but a little piece of eternity dropped into your hands – and who knows what to do with it? (*She touches his shoulders*) You-uh-didn't get wet in the rain?"

YOUNG BOY: No, ma'am. I stepped inside.

BLANCHE: In a drugstore? And had a soda?

YOUNG MAN: Uh-huh.

BLANCHE: Chocolate?

YOUNG MAN: No, ma'am. Cherry.

BLANCHE (*laughing*): Cherry!

YOUNG MAN: A cherry soda.

BLANCHE: You make my mouth water (*She touches his cheek lightly, and smiles. Then she goes to the trunk*)

YOUNG MAN: Well, I'd better be going- BLANCHE (*Stopping him*): Young man! Young, young, young man!

Has anyone ever told you that you look like a young Prince out of the Arabian Nights? (*The young man laughs uncomfortably and stands like a bashful kid. Blanche speaks softly to him*) Well, you do, honey lamb! Come here, I want to kiss you, just once, softly and sweetly on your mouth! (*Without waiting for him to accept, she crosses quickly to him and presses her lips to his*). Now run along, now, quickly! It would be nice to keep you but I've got to be good and keep my hands off children" (WILLIAMS, 1980, p. 98-99).

todas as vezes. Stanley é controlado pela sua masculinidade tóxica, mas que atrai Stella, sendo essa uma característica do Gótico Sulista: personagens que se sentem atraídas por homens abusadores, de acordo com Koehler (2012). A violência é naturalizada, pois faz parte do apelo sexual ao qual as irmãs se rendem, como é observado na cena seguinte a qual Stanley agride a esposa:

BLANCHE: Oh, Stella, minha irmã querida!
 STELLA: (*afastando-se dela*) Blanche, que que há com você?
 (*Blanche se recompõe e levanta lentamente, ficando em pé ao lado da cama e olhando para a irmã, com os nós dos dedos apertados contra os lábios*)
 BLANCHE: Ele saiu?
 STELLA: Stan? Saiu.
 BLANCHE: Vai voltar?
 STELLA: Foi lubrificar o carro, por quê?
 BLANCHE: Por quê? Fiquei desesperada, Stella! Quando descobri que você tinha sido louca de voltar para cá depois do que aconteceu. Quase corri atrás de você.
 [...]
 STELLA: Sim, está, Blanche. Eu sei o que deve ter parecido a você e sinto muitíssimo que tenha acontecido, mas não foi nada tão sério como está imaginando. Em primeiro lugar, quando homens bebem e jogam pôquer, tudo pode acontecer. Stanley sempre quebra coisas. Na noite do nosso casamento – logo que entramos aqui – ele apanhou uma das minhas chinelas e correu pela casa quebrando as lâmpadas.
 [...]
 BLANCHE: E você... você deixou? Não correu, não gritou?
 STELLA: Eu fiquei meio excitada com isso [...] (WILLIAMS, 1976, p. 108-110).³³

Blanche, porém, não aceita que a irmã tenha se rendido aos brutos, isto é, a um estilo de vida dionisíaco, de nível profundamente baixo, em um ambiente de total degradação física,

³³ Na versão em inglês: "BLANCHE: Baby, my baby sister!
 STELLA (*drawing away from her*): Blanche, what is the matter with you?
 (*Blanche straightens up slowly and stands beside the bed looking down at her sister with knuckles pressed to her lips*)
 BLANCHE: He's left?
 STELLA: Stan? Yes.
 BLANCHE: Will he be back?
 STELLA: He's gone to get the car greased. Why?
 BLANCHE: Why! I've been half crazy, Stella! When I found out you'd been insane enough to come back in here after what happened! I started to rush in after you!
 STELLA: I'm glad you didn't.
 [...]
 STELLA: Yes, you are, Blanche. I know how it must have seemed to you and I'm awful sorry it had to happen, but it wasn't anything as serious as you seem to take it. In the first place, when men are drinking and playing poker anything can happen. It's always a powder-keg. He didn't know what he was doing... He was as good as a lamb when I came back and he's really very, very ashamed of himself.
 BLANCHE: And that-that makes it all right?
 STELLA: No, it isn't all right for anybody to make such a terrible row, but – people do sometimes. Stanley's always smashed things. Why, on our wedding night - soon as we came in here - he snatched off one of my slippers and rushed about the place smashing the light-bulbs with it.
 [...]
 BLANCHE: And you- you let him? Didn't run, didn't scream?
 STELLA: I was - sort of - thrilled by it [...]” (WILLIAMS, 1980, p. 70-73).

moral e financeira, pois ela se sente superior a todos os outros e insiste que Stella também é em razão da origem de ambas, especialmente porque ao surpreender-se com a condição degradante tanto social quanto moral da irmã (pois mesmo casada, o é com um homem de conduta profundamente abaixo do padrão das irmãs), ela observa a situação na perspectiva de quem a viu na riqueza em Belle Reve, anos atrás, embora não pareça perceber que encaminhou-se por um rumo ainda mais degradante, uma vez que Stella encontra-se socialmente amparada pelo casamento e pelo marido que a sustenta financeiramente, diferente dela:

BLANCHE: Você não pode ter esquecido tanto assim a educação que recebeu, Stella, para estar só supondo que exista qualquer indício de cavalheiro na natureza desse homem! Nem sequer uma partícula, não! Oh, se ele fosse apenas... comum! Apenas simples... e bom e saudável, mas, não. Existe alguma coisa francamente bestial nele! (WILLIAMS, 1976, p. 121).³⁴

Dessa forma, a suposta superioridade de Blanche está relacionada à sua família e à tradição sulista na qual as irmãs Dubois foram criadas, apesar do passado terrível de escravidão ao qual essa região é associada, Blanche ainda acredita que deve possuir algum privilégio ou poder sobre as outras pessoas. Esse complexo é algo que Stanley percebe desde o início, desde os primeiros olhares de Blanche, talvez isso seja o fator decisivo do ódio que ele desenvolve pela cunhada, pois sua origem familiar contrasta com a sua, o que o faz perceber sua suposta inferioridade, fato ao qual ele não se rende. Além disso, Blanche procura abrir os olhos de Stella sobre o quão terrível seu marido é, notadamente pela violência doméstica que é parte integrante de sua conduta em relação à esposa e, agora, também aplicada à cunhada, o que torna a residência que compartilham em um lugar assustador e tenso: Blanche deixa claro o que pensa de Stanley:

BLANCHE: Ele age como um animal. Tem hábitos de animal. Come, fala, anda como um animal. Há nele qualquer coisa de subumano, qualquer coisa de gorila como nesses quadros antropológicos que a gente vê por aí. Milhares e milhares de anos se passaram e aí está ele: Stanley Kowalski, o único sobrevivente da Idade da Pedra trazendo para casa a carne fresca da matança da floresta! [...] Mas, Stella, minha irmã, houve algum progresso no mundo desde então. Coisas como a arte, a poesia, a música, uma espécie de nova luz apareceu... em algumas pessoas sentimentos mais nobres começaram a surgir... e são esses sentimentos que devemos cultivar. E fazer com que eles cresçam em nós, e agarrarmo-nos a eles, e fazer deles a nossa bandeira, nossa marcha escura, para onde quer que estejamos indo... não, Stella. Não fique para trás com os brutos (WILLIAMS, 1976, p. 121-122).³⁵

³⁴ Na versão em inglês: “You can’t have forgotten that much of our bringing up, Stella, that you just suppose that any part of a gentleman’s in his nature. Not one particle, no! Oh, if he was just - ordinary! Just plain - but good and wholesome, but no. There’s something downright - bestial - about him!” (WILLIAMS, 1980, p. 82).

³⁵ Na versão em inglês: “BLANCHE: He acts like an animal, has an animal’s habits! Eats like one, moves like one, talks like one! There’s even something - sub-human - something not quite to the stage of humanity yet! Yes,

Ao mesmo tempo que Blanche diz cultivar ideais antigos e tradicionais e vive presa num passado no qual ela era jovem e feliz, ela aponta para a evolução do mundo como algo positivo, o que é contraditório. Tão contraditório quanto a relação que ela possui com Stanley, na qual é possível notar uma tensão sexual entre os dois quando se encontram sozinhos em cena. Conscientemente, Blanche demonstra preconceito e repulsa para com Stanley, mas inconscientemente se sente atraída por ele, embora rejeite tal sentimento. Stanley possui um complexo de inferioridade, mas que tenta mascarar desenvolvendo um complexo de superioridade que pode ser visto quando ele a trata com desprezo e desdenha de tudo o que ela representa. Ele tem um objetivo que pretende cumprir a todo custo: arruinar Blanche, pois percebe que a chegada dela está arruinando seu casamento, em razão das conversas que as irmãs passam a ter sobre os aspectos negativos dele.

À medida que Stanley vai descobrindo mais sobre o passado comprometedor da cunhada, ele faz questão de afastar as pessoas em quem ela passou a se apoiar. A relação com Stella e Mitch (seu pretendente) são o que mantém Blanche mentalmente sã, pois são eles que a impedem de se dissociar da realidade de uma vez por todas. Assim, Blanche vai ficando cada vez mais encurralada, primeiro fisicamente, porque não tem lugar para ir a não ser a casa da irmã, e psicologicamente, já que está cada vez mais sozinha e perto de se entregar à loucura. Stanley inverte os papéis e mostra que ele agora é quem possui poder sobre o outro (ela) e o exerce com requintes de crueldade, especificamente no plano psicológico e financeiro, ao confrontar Blanche constantemente:

BLANCHE: Eu faço anos dia 15 de setembro, logo, eu nasci sob o signo de Virgo.

STANLEY: Que é Virgo?

BLANCHE: Virgo é Virgem.

STANLEY (*desdenhosamente*): Ahhh! (*avança um pouco, enquanto dá o nó na gravata.*) Diga-me uma coisa: você conhece alguém chamado Shaw?

(*O rosto dela exprime um pouco de choque. Ela apanha o vidro de colônia e umedece seu lenço enquanto responde cuidadosamente.*)

BLANCHE: Bem, todo mundo conhece alguém chamado Shaw. Por quê?

STANLEY: Bem, é que esse alguém chamado Shaw tem a impressão de que conheceu você em Laurel. É, mas eu acho que ele deve ter confundido com essa “outra pessoa”, porque esta outra pessoa é alguém que ele encontrou num hotel chamado Flamingo.

something ape-like about him, like one of those pictures I've seen in – anthropological studies! Thousands and thousands of years have passed him right by, and there he is – Stanley Kowalski – survivor of the stone age! Bearing the raw meat home from the kill in the jungle! [...] But Stella – my sister – there has been some progress since then! Such things as art – as poetry and music – such kinds of new light have come into the world since then! In some kinds of people some tenderer feelings have had some little beginning! That we have got to make grow! And cling to, and hold as our flag! In this dark march toward whatever it is we're approaching... Don't - don't hang back with the brutes!” (WILLIAMS, 1980, p. 83).

(Blanche ri sem fôlego, enquanto passa o lenço umedecido de colônia em suas têmporas.)

BLANCHE: Temo que ele tenha me confundido com essa “outra pessoa”. O Hotel Flamingo não é o tipo de estabelecimento em que eu me arriscaria a ser vista!

STANLEY: Você conhece esse hotel?

BLANCHE: Sim, eu o vi uma vez e senti-lhe o cheiro.

STANLEY: Você deve ter estado muito perto, se pôde sentir o cheiro (WILLIAMS, 1976, p. 129-130).³⁶

Nas rubricas, chamadas de *stage directions* (direções de palco) em inglês, Williams utiliza elementos musicais, como a música polca que insiste em aparecer cada vez que Blanche fica mais encurralada, para representar o estado mental dela. Ela revive o acontecimento trágico do suicídio do marido que amava dentro da própria cabeça e teme que algo parecido possa vir a acontecer novamente, desta vez, consigo mesma:

BLANCHE: Alguma coisa não está certa esta noite, mas não se preocupe. Não vou interrogar a testemunha. Vou apenas... *(toca a testa dele levemente; a melodia da polca começa de novo)* fazer de conta que não percebo nada diferente em você. Essa música de novo...

MITCH: Que música?

BLANCHE: A varsoviana. A polca que eles estavam tocando quando Allan... Espere! *(Ouve-se à distância um tiro de revólver. Blanche parece aliviada)* O tiro! Sempre pára depois disto. *(A música da polca torna a desaparecer)* Sim, agora parou.

MITCH: Você está ficando maluca? (WILLIAMS, 1976, p. 185-186).³⁷

³⁶ Na versão em inglês: "BLANCHE: Oh, my birthday's next month, the fifteenth of September; that's under Virgo.

STANLEY: What's Virgo?

BLANCHE: Virgo is the Virgin.

STANLEY *(contemptuously)*: Hah! *(he advances a little as he knots his tie)* Say, do you happen to know somebody named Shaw?

(Her face expresses a faint shock. She reaches for the cologne bottle and dampens her handkerchief as she answers carefully.)

BLANCHE: Why, everybody knows somebody named Shaw.

STANLEY: Well, this somebody named Shaw is under the impression he met you in Laurel, but I figure he must have got you mixed up with some other party because this other party is someone he met at a hotel called Flamingo.

(Blanche laughs breathlessly as she touches the cologne-dampened handkerchief to her temples.)

BLANCHE: I'm afraid he does have me mixed up with this "other party". The Hotel Flamingo is not the sort of establishment I would dare to be seen in!

STANLEY: You know of it?

BLANCHE: Yes, I've seen it and smelled it.

STANLEY: You must've got pretty close if you could smell it. (WILLIAMS, 1980, p. 89-90)

³⁷ Na versão em inglês: "BLANCHE: Something's the matter tonight, but never mind. I won't cross-examine the witness. I'll just - *(She touches her forehead vaguely. The polka tune starts up again.)* -pretend I don't notice anything different about you! That- music again...

MITCH: What music?

BLANCHE: The "Varsouviana"! The polka tune they were playing when Allan- Wait! *(A distant revolver shot is heard. Blanche seems relieved)* There now, the shot! It always stops after that. *(The polka music dies out again)*

Yes, now it's stopped.

MITCH: Are you boxed out of your mind?" (WILLIAMS, 1980, p. 141).

O medo é um elemento presente durante toda a peça. Medo de ter as mentiras descobertas (Blanche teme que descubram sobre o seu passado, o que de fato ocorre), do futuro que pode ser trágico, de se sentir inferior como Stanley, de ficar sozinha, de não ter um espaço seguro, físico e mental para viver. Por outro lado, Stella também teme pela sua irmã mais velha e se compadece dela porque Blanche não pode ter o que ela tem com Stanley, isto é, alguém que “tome conta dela”, ainda que de modo distorcido e cruel. Assim, Stella escolhe não contar a Blanche sobre a sua gravidez, porque isso significa que ela se entregou de uma vez aos brutos, inclusive, misturou o seu sangue com o deles, mas também teme que tal fato se torne mais um duro golpe para Blanche, por marcar ainda mais sua solidão e destituição, já que ela não tem mais ninguém, exceto sua irmã mais nova.

Como os romances góticos sulistas de Faulkner, por exemplo, que demonstravam o medo da sociedade sulista em relação à miscigenação entre brancos e negros, Blanche tem medo de que Stella tenha filhos com Stanley, um descendente de imigrantes que, embora branco, não possui o *background* familiar que ambas compartilham. Já que as duas representam os últimos ramos da geração da família, assim, deveriam carregar a herança sulista e manter o seu legado. Em determinado momento, Blanche lamenta a dissolução desse legado ao relacioná-lo com o fim da exploração dos afro-americanos, como mostra o trecho em que ela diz:

BLANCHE: Heranças! E outras coisas como travesseiros manchados de sangue... “A roupa de cima dele precisa ser mudada.” “Sim, mamãe. Mas não podíamos arranjar uma negrinha para fazer isso?” Não, claro que não podíamos. Tudo tinha desaparecido, a não ser... (WILLIAMS, 1976, p. 193).³⁸

Assim, a obra de Williams reflete a tradição gótica sulista que explora a escravidão e sua permanência na sociedade americana como um dos principais temas que se materializa no preconceito racial que o autor retrata como sendo comum entre os sulistas, sendo a própria ideia de escravidão e os desdobramentos dela, parte da estética gótica a qual o autor se filia, pois, conforme aponta Walsh (2013), o Gótico Sulista engaja e articula o legado lamentável da escravidão e da segregação racial no Sul. No caso da morte dos familiares, que Blanche tanto lastima, tem relação direta com o fim de um Sul que a mantinha segura, financeiramente e socialmente, e superior aos outros “americanos”, como Stanley, de maneira que a insanidade na qual Blanche vai mergulhando cada vez mais tem raízes na decadência familiar, econômica e social da região em que ela nasceu e viveu os melhores anos de sua vida.

³⁸ Na versão em inglês: “Legacies! Huh... And other things such as bloodstained pillow-slips- ‘Her linen needs changing’ - ‘Yes, Mother. But couldn’t we get a colored girl to do it?’ No, we couldn’t of course. Everything gone but the-“(WILLIAMS, 1980, p. 148).

Além disso é possível notar que Blanche ainda mantém o hábito de ser servida por outra pessoa, hábito que adquiriu durante a vida em Belle Reve. Por esta razão, ela não consegue se vestir sozinha, mas constantemente dá ordens a Stella e a quem quer que seja, até a sua bebida é servida por outra pessoa, como ocorria com os empregados e empregadas negros de sua propriedade. A exemplo de quando Blanche pede a Stella que lhe sirva ou que busque algo para ela, além de pedir que a vista:

EUNICE: Você está maravilhosa, Blanche. Ela não está um encanto?
 STELLA: Está.
 EUNICE: Ouvi dizer que você vai fazer uma viagem.
 STELLA: É, Blanche vai. Vai tirar umas férias.
 EUNICE: Estou morrendo de inveja.
 BLANCHE: Ajude-me a me vestir.
 STELLA (*entregando-lhe o vestido*): É este que você...
 BLANCHE: Sim, este serve! Estou ansiosa por sair daqui... este lugar é uma armadilha. (WILLIAMS, 1976, p. 217-218).³⁹

No que diz respeito à presença de estrangeiros, é importante considerar que quando há a aparição de uma mulher mexicana vendendo “flores para los muertos” (WILLIAMS, 1976, p. 192), isto é, “flores para os mortos”, no quarteirão em que vive, isso ativa em Blanche um gatilho que a faz lembrar novamente as perdas e as mortes que presenciou em Belle Reve. A vendedora de flores parece mais uma aparição de mau agouro do que qualquer outra coisa, de acordo com as rubricas de Williams:

(Uma vendedora vem do lado da esquina. É uma mulher mexicana cega, com um xale preto, carregando braçadas daquelas espalhafatosas flores de lata que os mexicanos das classes mais baixas exibem em funerais ou em ocasiões festivas. Ela está apregoando sua mercadoria de maneira quase inaudível. Seu vulto é só fracamente visível de fora do prédio) (WILLIAMS, 1976, p. 192).⁴⁰

O tom das cenas, dirigido por Williams através das rubricas, é sombrio e melancólico e faz com que o espectador/leitor entre na mente dos personagens, principalmente na psiqué

³⁹ Na versão em inglês: "EUNICE: You look wonderful, Blanche. Don't she look wonderful?"

STELLA: Yes.

EUNICE: I understand you are going on a trip.

STELLA: Yes, Blanche is. She's going on a vacation.

EUNICE: I'm green with envy.

BLANCHE: Help me, help me get dressed!

STELLA (*handing her dress*): Is this what you—

BLANCHE: Yes, it will do! I'm anxious to get out of here — this place is a trap!" (WILLIAMS, 1980, p. 168-160).

⁴⁰ Na versão em inglês: "(A Vendor comes around the corner. She is a blind Mexican woman in a dark shawl, carrying bunches of those gaudy tin flowers that lower class Mexican display at funerals and other festive occasions. She is calling barely audibly. Her figure is only faintly visible outside the building)" (WILLIAMS, 1980, p. 1947).

perturbada de Blanche, através da ação e dos elementos expressionistas desenvolvidos pelo autor. O teatro plástico do dramaturgo reforça a atmosfera gótica, inclusive através dos elementos não-linguísticos. Em concordância com Koehler (2012), o tom de loucura, tristeza e tensão conduzido por Williams, torna *Um Bonde Chamado Desejo* (1978) o exemplo perfeito da literatura gótica sulista.

À medida que o desfecho da obra se aproxima, é possível ver que Blanche já não consegue completamente distinguir a realidade da imaginação, na verdade, ela se ampara nas suas fantasias no desejo de que as mentiras se tornem realidade: “Não quero realismo. Eu quero magia. Sim, sim, magia. É o que tento dar às pessoas. Não digo a verdade, digo o que deveria ser verdade” (WILLIAMS, 1978, p. 189)⁴¹. Blanche incorpora a loucura como fuga da realidade, em razão do constante sofrimento na casa do seu cunhado.

A ruína total da protagonista é decretada na cena mais violenta da peça. Com Stella internada no hospital para dar à luz o seu primeiro filho, e Mitch horrorizado pelas confissões da mulher por quem se encantou (fato levado a efeito após Stanley repassar para Mitch as informações negativas que descobrira sobre Blanche), a protagonista fica entregue nas mãos de Stanley, incapaz, mental e fisicamente, de defender a si mesma, como é próprio da estética gótica, isto é, uma mulher indefesa nas mãos de um homem cruel e que é vítima de violência sexual. Ele, que já estava farto das mentiras da cunhada e havia bebido um pouco, é obrigado a ouvir mais uma história dela sobre um ex-namorado milionário que prometeu buscá-la para fazer um cruzeiro, fruto de sua imaginação ilusória, pois percebe que está ficando sem saída na casa de Stella, eis por que fantasia sobre um homem rico que deseja casar-se com ela. Esta fantasia reforça a crítica de Williams à condição da mulher sulista em sua total dependência de um marido, à época. Em cena, Stanley torna-se cada vez mais violento, primeiro verbalmente, depois fisicamente ao ponto de violentar a própria cunhada.

O estupro de Blanche não é encenado explicitamente, mas não deixa de ser uma cena de horror. Os elementos não-linguísticos, mais uma vez, representam o que se passa no interior da personagem e dão o tom gótico à cena:

STANLEY: Eu sabia quem você era desde o começo! Você não me enganou. Você entra aqui e enche o lugar de pó-de-arroz e perfume e cobre a lâmpada com uma lanterna de papel e pronto! O lugar se transforma no Egito e você é a Rainha de Sabá. Sentada no seu trono e engolindo toda a minha bebida. Quer saber de uma coisa? Ha! Ha! Ouviu bem? Ha, ha, ha! (*Entra no quarto*).

⁴¹ Na versão em inglês: “I don’t want realism. I want magic! Yes, yes, magic! I try to give that to people. I misrepresent things to them. I don’t tell the truth, I tell what ought to be truth[...]” (WILLIAMS, 1980, p. 145).

BLANCHE: Não entre aqui. (*Pálidos reflexos aparecem nas paredes, em volta de Blanche. As sombras são de uma forma grotesca e ameaçadora. Ela retém a respiração, vai até o telefone e sacode o gancho. Stanley entra no banheiro e fecha a porta*) Telefonista! Telefonista! Interurbano... quero uma ligação para Shep Huntleigh, em Dallas. Ele é tão conhecido que não preciso dar o endereço. Pergunte a qualquer pessoa que... espere! Não, agora não dá para encontrar. Por favor. Compreenda. Eu... não. Não, espere! Um momento. Alguém está... nada! Espere, por favor... (*Põe o fone sobre a mesinha e entra cautelosamente na cozinha. A noite está cheia de vozes inumanas, que soam como gritos em uma floresta. As sombras e os reflexos pálidos movem-se sinuosamente como chamas ao longo dos espaços das paredes. Através da parede de trás dos aposentos, que se tornaram transparentes, pode-se ver a calçada. Uma prostituta rodeia um bêbado. Ele a persegue ao longo da calçada, alcança-a, e há uma luta. O apito de um policial termina a luta. Os vultos desaparecem. Alguns momentos mais tarde a mulher negra aparece no lado da esquina com uma sacola de lantejoulas que a prostituta deixou cair na calçada. Ela está examinando, excitada, o conteúdo da sacola. Blanche aperta os nós dos dedos nos lábios e retorna lentamente ao telefone. Ela fala em um murmúrio rouco*) Telefonista! Telefonista! Esqueça o interurbano. Ligue-me com a Western. (*Espera com ansiedade*) Western? Eu... quero... tome nota deste telegrama! "Circunstâncias desesperadoras. Ajude-me! Presa numa armadilha. Presa numa... "Oh!... (WILLIAMS, 1976, p. 205-206).⁴²

Os pálidos reflexos, as sombras grotescas, as vozes que soam como gritos na selva, são aparições góticas, irrealis, sinistras. Stanley é o monstro que perseguiu, encurralou e violentou Blanche, um monstro humano. Na verdade, no enredo gótico clássico, há sempre um crime contra uma mulher indefesa, e Williams adapta tal característica para a realidade do século XX de uma mulher em franca decadência física, mental e financeira. Como ressaltado por Koehler (2012), o Gótico do Sul não está livre da presença de monstros, embora diferente do gótico tradicional que traz criaturas não humanas ou criadas em laboratórios, nesse primeiro os monstros são as personagens masculinas assustadoras, como Stanley.

⁴² Na versão em inglês: "STANLEY: I've been on to you from the start! Not once did you pull any wool over this boy's eyes! You come in here and sprinkle the place with powder and spray perfume and cover the light-bulb with a paper lantern and behold the place has turned into Egypt and you are the Queen of Nile! Sitting on your throne and swelling down my liquor! I say- Ha! - Ha! Do you hear me? Ha-ha-ha! (*He walks into the bedroom*). BLANCHE: Don't come in here! (*Lurid reflections appear on the walls around Blanche. The shadows are of a grotesque and menacing form. She catches her breath, crosses to the phone and jingles the hook. Stanley goes into the bathroom and closes the door*). Operator, operator! Give me long-distance, please... I want to get in touch with Mr. Shep Huntleigh of Dallas. He's so well known he doesn't require any address. Just ask anybody who- Wait! - No, I couldn't find it right now... Please understand, I- No! No, wait!... One moment! Someone is - Nothing! Hold on, please! (*She sets the phone down and crosses warily into the kitchen. The night is filled with inhuman voices like cries in a jungle. The shadows and lurid reflections move sinuously as flames along the wall spaces. Through the back wall of the rooms, which have become transparent, can be seen the sidewalk. A prostitute has rolled a drunkard. He pursues her along the walk, overtakes her and there is a struggle. A policeman's whistle breaks it up. The figure disappears. Some moments later the Negro Woman appears around the corner with a sequined bag which the prostitute had dropped on the walk. She is rooting excitedly through it. Blanche presses her knuckles to her lips and returns slowly to the phone. She speaks in a hoarse whisper*). Operator! Operator! Never mind long-distance. Get Western Union. There isn't time to be-Western-Western Union! (*She waits anxiously*). Western Union? Yes! I want to- Take down this message! "In desperate, desperate circumstances! Help me! Caught in a trap. Caught in-" Oh!" (WILLIAMS, 1980, p. 159-160).

Stanley utiliza da força física e dos seus privilégios masculinos para manipular as irmãs Dubois. Assim, ele comete crimes não somente contra Blanche, mas também contra Stella, a própria esposa, pois a manipula sexualmente e financeiramente fazendo com que ela dependa dele, além da violência física ele pratica contra ela. O interesse que Stanley demonstra em descobrir se Belle Reve foi realmente perdida, como afirmado por Blanche, ou vendida, o que demonstra o seu desejo de controlar a ambas financeiramente. O monstro gótico no cenário de Williams, portanto, não possui aparência desumana ou amorfa, como é o caso da criatura do Dr. Frankenstein, por exemplo. Pelo contrário, ele é um homem comum, mas que ameaça as personagens femininas e que comete monstruosidades contra elas.

O estupro é encarado por Stanley como uma punição a Blanche, pois entende que ela merece aquilo. Além disso, é mais uma forma de se mostrar superior a ela, tendo poder sobre o seu corpo e a sua mente. Depois disso, a única maneira que a protagonista tem para seguir em frente é se entregar inteiramente à loucura, se dissociando por completo da realidade que a cerca, por ser demasiadamente aterrorizante para ela.

Esse acontecimento, em especial, desperta diversos sentimentos góticos: o medo, o horror, a angústia, a ansiedade, a repulsa. O leitor adentra o espaço mais gótico dessa história: a mente de Blanche, que reproduz horrores, espectros, assombrações, morte e sofrimento. O bonde chamado Desejo que Blanche tomou no início da peça não a levou aos Campos Elísios, mas ao tormento, é aí que se encontra a ironia. O estupro foi o evento crucial para a sua ruína total. Blanche, ironicamente, se torna uma vítima do estilo de vida promíscuo que adotara nos últimos anos, mesmo que voluntariamente, pois é por via de uma ação sexual (sem consentimento) que ocorre sua derrocada.

Quando Stella ouve da irmã o que aconteceu, ela escolhe não acreditar no fato, embora sinta que é verdade, pois só assim ela pode continuar a sua relação com Stanley, pois como a personagem secundária de Eunice lhe aconselha: “a vida tem de continuar. Não importa o que aconteça, você tem de ir em frente” (WILLIAMS, 1976, p. 214)⁴³. Stella escolhe seguir em frente com a nova família, abandonando Blanche em uma instituição psiquiátrica, pois não teria como sobreviver sem o sustento financeiro de Stanley, notadamente agora com a chegada do filho deles. No final, todos abandonam Blanche: a sua irmã, que foi o que restou da sua família, e o seu ex-possível futuro marido, Mitch, que não vê mais valor naquela mulher, apesar de se sentir mal pela situação.

⁴³ Na versão em inglês: “[...]Life has got to go on. No matter what happens, you’ve got to keep on going.” (WILLIAMS, 1980, p. 166).

Novamente, na cena final, em que Blanche é conduzida pelo médico e pela enfermeira para uma clínica de tratamento psiquiátrico, são descritos os pálidos reflexos, as sombras e uma mistura da varsoviana com gritos, barulhos estranhos e ecos de vozes, pois é a última violência praticada contra Blanche, que não possui mais poder de escolha porque é considerada incapaz e é internada, embora contra a sua própria vontade. Apesar de Blanche aceitar ir com o médico, isso ocorre somente depois que ele a trata como uma dama, uma *Southern Belle*, reconhecendo o seu valor:

O MÉDICO: Senhorita Dubois... (*Ela volta o rosto para ele e o fita com uma súplica desesperada. Ele sorri e em seguida fala para a enfermeira.*) Não vai ser necessário.

BLANCHE (*debilmente*): Peça que ela me largue.

O MÉDICO (*para a enfermeira*): Largue-a.

(*A enfermeira solta, Blanche estende as mãos na direção do médico. Ele a atrai gentilmente e a levanta, aparendo-a com seu braço, e a conduz através dos reposteiros.*)

BLANCHE: Seja o senhor quem for... eu sempre dependi da bondade dos estranhos... (*Os jogadores de pôquer se afastam quando Blanche e o médico cruzam a cozinha até a porta da frente. Ela deixa que ele a conduza como se fosse cega. Quando eles saem no alpendre, Stella de onde está agachada, poucos degraus acima, nas escadas, grita o nome de sua irmã*) (WILLIAMS, 1976, p. 228).⁴⁴

Primeiro, Blanche não esperava ter sido arrancada do mundo perfeito (para sua classe social e sua cor) que tinha junto de sua família no Sul, as mudanças da região, junto com as mortes de seus familiares e do seu marido, a arrancaram de um sonho e a levaram à falência econômica, moral e mental. Traumatizada e com medo, Blanche cada vez mais se afundou em mentiras. Na imaginação ela ainda era uma *Southern Belle*, ainda possuía criadas negras e enxergava em si mesma uma superioridade típica sulista. A decadência do Sul, os seus mitos, a nostalgia de um tempo que não voltaria mais, tudo isso é representado nessa personagem. Se nunca tivesse perdido Belle Reve, se nunca tivesse conhecido a morte tão intimamente, sendo arrancada de seu Sonho Americano, o destino de Blanche poderia ter sido diferente, afinal, em um drama moderno, o desfecho trágico pode ser evitado (WILLIAMS, 2002), diferentemente das tragédias gregas, quando os destinos eram previamente orquestrados pelos deuses

⁴⁴ Na versão em inglês: "DOCTOR: Miss Dubois. (*she turns her face to him and stares with desperate pleading. He smiles; then he speaks to the Matron.*) It won't be necessary.

BLANCHE (*faintly*): Ask her to let go of me.

DOCTOR (*to the Matron*): Let go.

(*The Matron releases her. Blanche extends her hands toward the Doctor. He draws her up gently and supports her with his arm and leads her through the portieres.*)

BLANCHE (*holding up to his arm*): Whoever you are – I have always depended on the kindness of strangers.

(*The poker players stand back as Blanche and the Doctor cross the kitchen to the front door. She allows him to lead her as if she were blind. As they go out on the porch, Stella cries out her sister's name from where she is crouched a few steps up on the stairs.*) (WILLIAMS, 1980, p. 177-178).

(ARISTÓTELES, 1985). Porém, a sua única saída foi a fuga da realidade, ela se recusou a viver o que lhe foi posto e preferiu a magia do que deveria ser, e não do que a realidade era.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após as considerações sobre a difusão do Gótico na literatura inglesa e americana e seus desdobramentos, foi possível constatar o caráter múltiplo e dinâmico desta estética, por ser ela repleta de possibilidades e de temas diversos, fato observado através da exploração das diferentes temáticas e representações durante a trajetória da literatura gótica aqui exposta. É nesse sentido que foi defendida durante o presente trabalho a ideia de Góticos manifestada nos subgêneros como o Gótico Tradicional, que é europeu e masculino; o Gótico Feminista, entre outros. Assim, buscou-se mostrar a presença dele nas obras literárias de diferentes épocas e lugares, e como a geografia e a cultura permitem aos autores empreender releituras de elementos do gótico tradicional europeu. O Gótico Americano, que se ramifica no Gótico Sulista, por exemplo, abarcou as necessidades de uma nação de representar as suas principais preocupações, assim, provando o seu compromisso em refletir a sociedade e a época em que foi escrito.

No que diz respeito a Tennessee Williams, esse dramaturgo canônico, nascido e criado no estado sulista do Mississippi, possui formidável contribuição para a tradição do Gótico do Sul, sendo considerado um dos principais nomes do subgênero. O Sul está presente no conjunto de obras de Williams, através das personagens que estão presas ao passado (como a *Southern Belle*) e que não suportam as mudanças sociais e econômicas (enraizadas na escravidão e na segregação) e do caráter mítico dessa região. *Um Bonde Chamado Desejo*, que estreou em 3 de dezembro de 1947 em Nova York e contou com 855 performances consecutivamente, foi um grande sucesso para a época e continua sendo uma das peças mais profundas escritas no século XX, e contribui para a solidificação do Gótico do Sul, com suas temáticas pouco comuns para a literatura americana à época.

A sexualidade, a loucura, o medo, a culpa, a violência, são alguns dos temas do gótico tradicional europeu, porém explorados nessa peça de acordo com o ambiente americano e suas problemáticas específicas. Nesse sentido, o Gótico Sulista, como analisado, permeia a peça em diversos sentidos, principalmente no que tange à protagonista, Blanche Dubois, que está impregnada dos mitos e das tradições de uma região que foi o epicentro da escravidão nos Estados Unidos e que, mesmo depois da abolição da escravatura, continuou a explorar e discriminar a população negra. As perdas dos familiares de Blanche e da propriedade refletem a perda de um estilo de vida cheio de privilégios sobre o outro, e que não pode voltar mais. Portanto, a personagem teme as configurações de um novo Sul que é habitado por uma

diversidade de pessoas com quem ela teme “se misturar”, como o cunhado, Stanley Kowalski, um homem comum, como definido por Blanche, e violento com a esposa.

A partir do exposto, buscou-se contribuir para o campo de estudos góticos, mais especificamente do Gótico do Sul dos Estados Unidos, a fim de fomentar mais pesquisas e discussões acerca dessa perspectiva analítica, inclusive nas obras de Tennessee Williams, pois o autor traz diversas temáticas pertinentes à época e que refletem a história de uma nação que foi fundada pelos princípios da igualdade, mas que roubou a liberdade de homens e mulheres durante grande parte da sua história, como pode ser observado na própria peça analisada, temáticas essas que continuam pertinentes nos dias atuais. Diante disso, esse trabalho se torna relevante ao trazer a obra de Williams à luz da literatura gótica, o que foi pouco encontrado durante o levantamento do estado da arte para a realização desta pesquisa.

REFERÊNCIAS

ALEGRETTE, Yuri Alessandro. **As metamorfoses da escrita gótica em Wuthering Heights (O Morro dos Ventos Uivantes)**. 2016. 178 p. Tese (Doutorado em Estudos Literários) - Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São Paulo, 2016.

ALEGRETTE, Yuri Alessandro. **Frankenstein: uma releitura do mito de criação**. 2010. 125 p. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) - Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São Paulo, 2010.

AMARAL, Marina Martins. Hamlet and the Gothic: the tragedy, the madness and the ghost. In: SÁ, Daniel Serravalle de (Org.). **O Gótico em Literatura, Artes, Mídia**. 1. ed. São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2019, p. 161-169.

AMORIM, Joice Elise Cardoso de. Penny Dreadful: literary mash up in Victorian London. In: SÁ, Daniel Serravalle de (Org.). **O Gótico em Literatura, Artes, Mídia**. 1. ed. São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2019, p. 141-149.

ARISTÓTELES. A poética. In: BRANDÃO, Roberto de Oliveira (org). **A poética clássica**. São Paulo: Cultrix, 1985.

BETTI, Maria Sílvia. **Lirismo e Ironia**: apresentação de 27 carros de algodão e outras peças de um ato. In: Tennessee Williams. São Paulo: Biblioteca teatral, 2012.

BIGSBY, C.W. E. **Modern American Drama: 1945-2000**. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

BJERRE, Thomas Ærvold. Southern Gothic Literature. **Oxford Research Encyclopedia of Literature**, jun. 2017. Disponível em: <https://oxfordre.com/literature/display/10.1093/acrefore/9780190201098.001.0001/acrefore-9780190201098-e-304>. Acesso em: 09 mai. 2023.

BOTTING, Fred. **Gothic (The New Critical idiom)**. London and New York: Routledge, 2007.

BRITO, Élida Karla Alves de. **Benjy e Cady**: forças de poder fraterno em O Som é a Fúria. 2021. 52 p. Monografia (Licenciatura em Letras-Inglês) - Universidade Federal Rural do Semi-árido, Caraúbas, 2021.

CARTER, Angela. **Fireworks**: nine profane pieces. London: Virago, 1974.

CLERY, E. J. The genesis of “Gothic” fiction. In: HOGLE, Jerrold (ed). **The Cambridge companion to gothic fiction**. New York: Cambridge University Press, 2002, p. 21-39.

CUDDON, J. A. **The Penguin dictionary of literary terms and literary theory**. 4th edition. New York: Penguin Books, 1996.

DIAS, Claudio Canellas. **Quem tem medo de Tennessee Williams?** Culpa e expiação na sua produção dramática. Dissertação (Mestrado em Estudos Anglo Americanos Variante em Línguas e Literaturas) - Universidade do Porto, Portugal, 2019.

DIAS, D. L. F. Literatura e Geografia: mutações do gótico (póscolonial). In: **Anais da VII Semana de Geografia**, 2017, Cajazeiras/PB. A atual política educacional no Brasil e os desdobramentos no ensino de geografia, 2017, v. 1. p. 62-72.

DIAS, D. L. F. O Gótico Póscolonial Americano em “A Queda da Casa de Usher”: a exclusão feminina do acesso ou saber/poder. In: **XIII CONAGE (Congresso Nacional de Representação de Gêneros e Sexualidades)**, 2018, Campina Grande: Realiza, 2018, v. 1. p. 1-12.

EDWARDS, Jonathan. **Pecadores nas mãos de um Deus irado**. Enfield, Connecticut: 1741. Tradução de: Walter Andrade Campelo. Disponível em: <https://www.faberj.edu.br/cfb-2015/downloads/biblioteca/teologia/Pecadores_nas_Maos_de_um_Deus_Irado.pdf> Acesso em: 10 de abril de 2023.

FAZIO, Michael; MOFFETT, Marian; WODEHOUSE, Lawrence. **A História da Arquitetura Mundial**. São Paulo: Grupo A, 2011. E-book. ISBN 9788580550382.

FERNANDES, Luiz Estevam; MORAIS, Marcus Vinícius de. Os EUA no século XIX. In: KARNAL, Leandro; PURDY, Sean; FERNANDES, Luiz Estevam; MORAIS, Marcus Vinícius de. **História dos Estados Unidos: das origens ao século XX**. São Paulo: Contexto, 2007.

FLETCHER, Anne. Reading across the 1930s. In: KRASNER, David. **A companion to twentieth-century American drama**. Malden, MA: Blackwell Pub, 2005.

GAINOR, Ellen J.; DICKEY, Jerry. Susan Glaspell and Sophie Treadwell: Staging Feminism and Modernism, 1915-1941. In: KRASNER, David. **A companion to twentieth-century American drama**. Malden, MA: Blackwell Pub, 2005.

GOMBRICH, E. H. **A história da arte**. 16. ed. LTC, 2000.

HOGLE, Jerrold (ed). **The Cambridge companion to gothic fiction**. New York: Cambridge University Press, 2002.

JACKSON, Robert. **Seeking the region in American literature and culture: modernity, dissidence, innovation**. Louisiana State University Press, 2005.

KARNAL, Leandro. A formação da nação. In: KARNAL, Leandro; PURDY, Sean; FERNANDES, Luiz Estevam; MORAIS, Marcus Vinícius de. **História dos Estados Unidos: das origens ao século XX**. São Paulo: Contexto, 2007.

KRASNER, David. **A companion to twentieth-century American drama**. Malden, MA: Blackwell Pub, 2005.

KAYSER, Wolfgang. **The grotesque in art and literature**. Estados Unidos: Indiana University Press, 1963.

KOEHLER, Sarah N., **Redefining the Gothic: how the works of Carson McCullers, Tennessee Williams & Flannery O'Connor retained gothic roots and shaped the southern gothic**. 2012. All Student Theses.

LEAVITT, Richard Freeman; HOLDITCH, Kenneth. **The world of Tennessee Williams**. Hansen Publishing Group, 2011.

LIMA, Maria Antónia. **Gótico americano: alguns percursos**. Ribeirão: Humus, 2017.

MARQUES, Cátia Sofia Guedes. **Drácula como espelho da Era Vitoriana Tardia**. 2011. 89 p. Dissertação (Mestrado em Ciências da Cultura) - Universidade de Lisboa, Lisboa, 2011.

MEDEIROS, Antonio G. B. **Tennessee Williams: a potência dramática da imaginação poética**. 2020. 137 p. Dissertação (Mestrado em Literatura, Cultura e Contemporaneidade) - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.

MENON, Maurício Cesar. **Figurações do Gótico e de seus desmembramentos na literatura brasileira de 1843 a 1932**. 2007. 259 p. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2007.

MILBANK, Alison. The Victorian Gothic in English novels and stories, 1830-1880. In: HOGLE, Jerrold (ed). **The Cambridge companion to gothic fiction**. New York: Cambridge University Press, 2002, p. 145-165.

MOERS, Ellen. **Literary Women**. New York: Doubleday & Company, 1976.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 2004.

MOURA, Fernanda Korovsky. Medievalism and the gothic discourse in Walter Scott's Ivanhoe. In: SÁ, Daniel Serravalle de (Org.). **O Gótico em Literatura, Artes, Mídia**. 1. ed. São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2019, p. 95-106.

MURPHY, B. **The theatre of Tennessee Williams**. London: Bloomsbury, 2014.

MURPHY, B. Tennessee Williams: the theatricalising self. In: KRASNER, David. **A companion to twentieth-century American drama**. Malden, MA: Blackwell Pub, 2005.

PUNTER, David; BYRON, Glennis. **The Gothic**. Oxford: Blackwell Publishing, 2004.

PURDY, Sean. O Século Americano. In: KARNAL, Leandro; PURDY, Sean; FERNANDES, Luiz Estevam; MORAIS, Marcus Vinícius de. **História dos Estados Unidos: das origens ao século XXI**. São Paulo: Contexto, 2007.

RADCLIFFE, Anne. **On the supernatural in poetry**. New Monthly Magazine, 1826, v. 16. p. 145-152.

SÁ, Daniel Serravalle (Org.). **O gótico em literatura, artes, mídias**. São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2019.

SANDER, L. V. O Caráter Confessional da Literatura de Mulheres. In: **Organon**, Rio Grande do Sul, v.16, n. 16, 1989.

SANDER, L. V. **O teatro de Susan Glaspell**: cinco peças. Brasília: Embaixada dos Estados Unidos, 2005.

SAVOY, Eric. The rise of American Gothic. In: HOGLE, Jerrold (ed). **The Cambridge companion to gothic fiction**. New York: Cambridge University Press, 2002, p. 167-187.

SILVEIRA, Francisca Ysabelle M. R. Drácula: das entrelinhas aos quadrinhos. In: SÁ, Daniel Serravalle de (Org.). **O Gótico em Literatura, Artes, Mídia**. 1. ed. São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2019, p. 117-126.

VANSPANCKEREN, Kathryn. **Perfil da literatura americana**. Tradução de Márcia Biato. Departamento de Estado dos Estados Unidos, 1994.

WALSH, C. J. **“Dark Legacy”**: gothic ruptures in Southern literature. In: Ellis, Jay (Ed.) **Critical Insights: Southern Gothic Literature**. Salem Press, 2013.

WILLIAMS, Raymond. **Tragédia moderna**. São Paulo: Cosac e Naify, 2002.

WILLIAMS, Tennessee. **A Streetcar Name Desire**. New Directions, 1980.

WILLIAMS, Tennessee. **Memoirs**. New York: Bantam Books, 1976.

WILLIAMS, Tennessee. **Um Bonde Chamado Desejo**. 1ª. ed. Trad. Brutus Pedreira. São Paulo: Ed. Abril Cultural, 1976.