



**UNIVERSIDADE DO ESTADO DA BAHIA – UNEB
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CRÍTICA CULTURAL
DEPARTAMENTO DE LITERATURA, LETRAS E ARTES – CAMPUS II**

ANTONIO DE OLIVEIRA PINTO JUNIOR

**DA PROSA À PERFORMATIVIDADE: DAS MUTAÇÕES ESTÉTICO-
NARRATIVAS EM *UMA ROSA PARA EMILY, ...E O VENTO LEVOU E UM BONDE
CHAMADO DESEJO***

Alagoinhas-BA

2022



UNIVERSIDADE DO ESTADO DA BAHIA – UNEB
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CRÍTICA CULTURAL
DEPARTAMENTO DE LITERATURA, LETRAS E ARTES – CAMPUS II

ANTONIO DE OLIVEIRA PINTO JUNIOR

**DA PROSA À PERFORMATIVIDADE: DAS MUTAÇÕES ESTÉTICO-
NARRATIVAS EM *UMA ROSA PARA EMILY, ...E O VENTO LEVOU E UM BONDE
CHAMADO DESEJO***

Dissertação apresentada à banca de qualificação do Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural da Universidade do Estado da Bahia como requisito parcial para obtenção do título de mestre Crítica Cultural.

Linha de pesquisa: Literatura, Produção Cultural e Modos de vida
Orientador: Prof. Dr. José Carlos Felix

Alagoinhas-BA

2022

FICHA CATALOGRÁFICA

PINTO JUNIOR, Antonio de Oliveira.

DA PROSA À PERFORMATIVIDADE: das mutações estético-narrativas em Uma Rosa para Emily, ...E o Vento Levou e Um Bonde Chamado Desejo. Antonio de Oliveira Pinto Junior. – Alagoinhas, 2022.

Dissertação (Mestrado em Crítica Cultura) – Universidade do Estado da Bahia. Departamento de Linguística, Literatura e Artes. Campus II, 2022.

Orientador: Prof. Dr. José Carlos Felix.

Biblioteca do Campus II / Uneb
Bibliotecária: CRB:

DA PROSA À PERFORMATIVIDADE: das mutações estético-narrativas em *Uma rosa para Emily*, ...*E o vento levou* e *Um bonde chamado desejo*

ANTONIO DE OLIVEIRA PINTO JUNIOR

Este texto dissertativo foi julgado para cumprimento da etapa de defesa do Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural; Área de concentração em Letras da Universidade do Estado da Bahia (UNEB), Campus II.

Prof. Dr. José Carlos Felix
Orientador

Prof. Dr. Osmar Moreira Santos
Coordenador *Pró-tempore* do Pós-Crítica

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. José Carlos Felix (UNEB)
Presidente da banca

Profa. Dra. Jailma dos Santos Pedreira Moreira
Universidade do Estado da Bahia (UNEB)
Examinador interno

Prof. Dr. Charles Pontes (UERN)
Examinador Externo

SUPLENTES

Suplente Interno

Suplente Externo

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, professor Dr. José Carlos Felix, por toda a paciência, a competência e a compreensão durante esta fase que, embora rica em conhecimento, com tempo exíguo. Sem os comentários, apoio e revisões pelo Word, eu não conseguiria.

Aos professores Paulo Garcia e Charles Pontes, por terem feito uma excelente reunião de qualificação e me terem iluminado os passos para a finalização da pesquisa.

À professora. Dra. Jailma dos Santos Pedreira Moreira, pela gentileza e de aceitar o convite para participar da defesa e pelas contribuições para o refinamento do texto.

Ao meu companheiro, Álisson Lima, por todas as distrações enquanto recuperava o fôlego entre um parágrafo e outro e por me inspirar a seguir em frente com a sua pesquisa de mestrado.

Aos meus amigos do grupo “Refúgio”, por toda a troca de conhecimento e sinceridade quando eu mandava um parágrafo e lhes pedia uma opinião honesta.

À minha família, por todo o apoio, mesmo sem entender, muitas vezes, o meu sumiço por conta da produção.

À internet e aos milhares de PDFs disponíveis de maneira gratuita.

À UNEB, por, desde a graduação, me acolher.

A todos os amigos espirituais que me equilibram e me amparam.

À CAPES, pelo apoio financeiro.

RESUMO

A dissertação desenvolvida neste estudo bibliográfico se propõe a analisar as transformações do conceito de cultura e a nova estética baseada no progresso postulado pelo Modernismo pós-século XIX, que influenciou diretamente as diretrizes do romance e da literatura inglesa de modo geral. Para tanto, este estudo utiliza os textos *A streetcar named desire* (*Um bonde chamado desejo*), de Tennessee Williams (1947), *Gone with the wind* (*...E o vento levou*), por Margaret Mitchell (2008), e *A rose for Emily* (*Uma rosa para Emily*), assinado por William Faulkner (1930), como epítomes da análise. Os dramas e conflitos apresentados nas três obras de estudo nitidamente se constroem de acordo com o contexto sócio-histórico de cada uma, confluindo, assim, para a construção do eixo temático desta pesquisa. Ainda se procura enunciar, nos três textos analisados, as variações e convergências do ponto de vista narrativo. Intenta-se, com isso, construir o eixo formal do estudo, analisando as transformações da forma de narrativa das obras, passando do narrador onisciente na obra de Mitchell (1936) para a narrativa multifocal (com múltiplos narradores) presente em *Uma rosa para Emily*. Por fim, desembocando no terceiro objeto de estudo, *Um bonde chamado desejo*, o qual apresenta a ausência total da narração direta, a qual se dilui em forma de discurso direto e rubricas, realçando uma forma de narração onisciente invisibilizada. Para fundamentar o eixo temático, recorre-se aos estudos de Watt (1957, 2010), Eagleton (2010), Moretti (1999), Vasconcelos (2009) e Friedman (2002). Para a apresentação do eixo formal, contribuem Friedman (2002), Betti (2011), Déa (2013) e Stevens (2002). Como resultados, foi possível observar as transformações do conceito de moral e cultura presentes em cada um dos três documentos analisados e como a estética narrativa se modula e se transforma em cada um deles.

PALAVRAS-CHAVE: Ponto de vista; Multifocalização; Modernismo; Cultura.

ABSTRACT

The dissertation developed in this bibliographic study aims to analyze the transformations of the concept of culture and the new aesthetic based on the progress postulated by post-19th century modernism that directly influenced the guidelines of english romance and literature in general. To do so, this study uses the texts *A Streetcar Named Desire* by Tennessee Williams (1947), *Gone With the Wind* by Margaret Mitchell (1936) and *A Rose for Emily* signed by William Faulkner (1930) as the epitomes of analysis. The dramas and conflicts presented in the three documents are clearly constructed according to the socio-historical context of each work, thus resulting in the construction of the thematic shaft of this research. It is also sought to enunciate, in the three texts analyzed, the variations and convergences from the point of view; to build the formal axis of the study, were analyzed the transformations of the narrative form of the works, moving from the omniscient narrator in Mitchell's work to the multifocal narrative (with multiple narrators) present in *A Rose for Emily*; finally, ending in the third object of study, *A Streetcar Named Desire*, which presents the total absence of direct narration to which it is diluted in the form of direct speech and rubrics, highlighting a form of invisible omniscient narration. To support the thematic axis, we use the studies of Watt (1957,2010), Eagleton (2010), Moretti (1999), Vasconcelos (2009) and Friedman (2002). Friedman (2002), Betti (2011), Déa (2013) and Stevens (2002) contributed to the presentation of the formal axle. As results, it was possible to observe the transformations of the concept of morals and culture present in each of the three documents analyzed and how narrative aesthetics is modulated and transformed in each of them.

KEYWORDS: Point of view; Multi-focus; Modernism; Culture.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO: A CONSTRUÇÃO DA PESQUISA.....	9
1.1 O ROMANCE, O CONTO E A PEÇA: DEFINIÇÕES DOS GÊNEROS.....	15
1.2 PRÁTICAS EXPERIMENTAIS MODERNISTAS: O DESAPARECIMENTO DO NARRADOR.....	26
2 ANÁLISE NARRATIVA DAS PERSONAGENS	34
2.1 A AFIRMAÇÃO DO ETHOS ROMÂNTICO DE SCARLETT O'HARA.....	37
2.2 FRAGMENTAÇÃO DA HEROÍNA DE FAULKNER.....	45
2.3 BLANCHE DuBOIS: A HEROÍNA COLAPSADA DE WILLIAMS	51
3 O'HARA, BLANCHE E EMILY: O DESAPARECIMENTO DO NARRADOR E O SURGIMENTO DA PROTAGONISTA QUE SE NARRA.....	65
3.1 SCARLETT O'HARA: A MOCINHA IMPLACAVELMENTE SOLITÁRIA DE MITCHELL.....	65
3.2 GRIERSON: A AUSÊNCIA DE VOZ DA HEROÍNA CONSTRUÍDA POR MÚLTIPLAS VOZES.....	68
3.3 BLANCHE E AS VOZES DA SUA CABEÇA.....	70
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	75
REFERÊNCIAS.....	77

1 INTRODUÇÃO: A CONSTRUÇÃO DA PESQUISA

Antes de passarmos para a introdução deste trabalho, é importante explorar as motivações de pesquisa por parte do autor¹. A análise literária sempre foi um assunto de grande interesse desde a minha graduação. Embora essa pauta ficasse sempre em segundo plano diante da enorme quantidade de disciplinas pedagógicas e voltadas para a linguística que abarrotam os cursos de Letras - Língua Inglesa e Literaturas, esse campo se tornou possível a partir da iniciação científica. Foi uma excelente oportunidade para, propriamente, começar o processo de aprendizado da escrita acadêmica. Foi só então que pude, de fato, pesquisar sob a orientação atenta de um professor. Aqui faço um destaque: de certas orientações mais atentas em salas mistas e cheias é bastante complicado, todavia, princípios de pesquisa basilares carecem de melhorias e deveriam ser expostos aos graduandos. É claro que durante a execução dos componentes obrigatórios, era requisitada a produção de um ou outro artigo. Entretanto, nada muito elaborado ou com comentários que possibilitassem uma discussão mais aprofundada do objeto – de certo pela complexidade, como citado, em explorar todo o universo das salas mistas e cheias.

Ainda na graduação, analisar as obras me pareceu uma área interessante. Contudo, nem sempre era possível a escolha dos textos a se criticar, infelizmente. A partir do componente “Literatura Comparada”, a ideia de analisar múltiplas obras surgiu e se tornou algo realizável. É de se imaginar que àquela altura, eu tinha pouquíssimas habilidades analíticas. Analisar os textos parecia algo que deveria ser feito de maneira superficial e sem critérios mais técnicos – algo muito intuitivo e alinhavado. Era interessante observar os aspectos intertextuais dos livros, dos contos e de outras escritas. Embora as análises comparativas discorressem entre a literatura brasileira e a inglesa, os aspectos formais da narrativa, como o ponto de vista, a ambientação e outros, continuavam ali. Foi um bom exercício de escrita. Os aspectos formais e temáticos, dessa forma, foram o ponto central das análises realizadas por mim. Dividir os textos em eixos parecia uma boa forma de iniciar e desenvolver as pesquisas. As obras, claro, seguiam operadores formais para que se apresentassem e se tornassem inteligíveis, e as temáticas sempre tendiam a mostrar o comportamento dos personagens construídas pelo narrador.

¹ Para o desenvolvimento deste tópico, será utilizada a escrita na primeira pessoa.

De volta à Iniciação Científica (aqui um adendo à importância dessa iniciativa), juntamente com o prof. Dr. José Carlos Felix, foi analisada a novela *Daisy Miller* (2008), de Henry James (1843-1915). A pesquisa com a obra jamesiana teve por objetivo examinar os mecanismos empregados pela narração na construção da protagonista título da novela, a partir de uma modulação narrativa em que um ponto de vista onisciente se aproxima, sobrepõe e, por vezes, se confunde com o do personagem Winterbourne, causando assim uma oscilação e uma indeterminação entre uma narração entre terceira e primeira pessoa. O próprio Henry James cunha e teoriza termos para essa indeterminação narrativa – “Apreciação restrita” e “Inteligência central da narrativa”. McElderry (1965) admite que essas especificidades da narrativa jamesiana abre espaço para mudanças significativas no modo de se narrar histórias, uma vez que a narrativa dos fatos se confunde com os diversos pontos de vista que convergem a partir da observação do personagem, entregando detalhes impregnados com suas próprias perspectivas.

Nesse sentido, o recorte proposto naquela pesquisa de iniciação científica toma essa singularidade da narração (um traço marcante na prosa literária jamesiana) para explorar como a insistência em uma modulação dupla de um ponto de vista (marcada pela unicidade entre duas vozes/pontos de vistas notadamente masculinos) finda por engendrar uma construção pouco confiável, ambivalente e imprecisa da protagonista, além de ecoar um embate corrente no fim do período vitoriano, em particular, e um tropos da literatura moderna, em geral: a incapacidade de uma sociedade moralmente conservadora de lidar com uma mulher de espírito livre e financeiramente emancipada. O que, na prática, tende a incomodar toda uma certa classe dominante da sociedade patriarcal.

Dessa forma, o trabalho na iniciação científica se propôs a analisar o ponto de vista em que a história é narrada e, por conseguinte, analisar traços característicos da construção do narrador, como mimese e diegese, por exemplo. Além disso, essa análise estrutural da narrativa permitiu um estudo mais aprofundado da construção dos personagens na obra – como o estrato da mulher na sociedade e seus costumes regentes – e os artifícios utilizados pelo narrador para apresentar cada um deles, como o fluxo de consciência (elemento que permeia boa parte da narração). A partir desse enunciado, foram examinados os elementos da transposição da obra literária em filme e suas representações diegéticas, levando em consideração os elementos intrínsecos ao cinema, como a câmera subjetiva e outros elementos – não retirando de primeiro

plano a análise narrativa da obra, centralizando no desaparecimento do narrador através das modulações jamesianas.

A partir desses aspectos (formais e temáticos) da prosa de Henry James, a pesquisa ainda pretendeu examinar como a conjunção dos elementos formais (unicidade e imprecisão no ponto de vista) e temáticos (o status de uma mulher emancipada na sociedade vitoriana) foram transpostos para a adaptação fílmica, sobretudo no que se refere aos impasses gerados pela interseção, em um mesmo objeto, de técnicas narrativas experimentais pré-modernistas e protocolos fílmicos do Cinema Clássico de Hollywood, como: narrador câmera (focalização), montagem, mise-en-scène, trilha sonora, entre outros.

Ao ingressar no Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural, os documentos da pesquisa foram modificados, embora a hipótese de leitura tenha se mantido e amadurecido durante o cumprimento dos créditos do programa. Dois pré-requisitos ali cumpridos ajudaram na modificação e fundamentação da pesquisa que aqui será apresentada: Teorias e Críticas da Cultura e Literatura Comparada. Na primeira, diversos aspectos da Ascensão do Inglês (com fundamentação em Eagleton (2010) foram trazidos à pauta, e no segundo crédito citado, aspectos formais de análises literárias (com fundamentação nos estudos de Williams (1994) e a cultura na literatura (também fundamentados em Williams (1994)) determinaram a perspectiva de análise e o ponto de intersecção entre os documentos *A streetcar named desire* (Um bonde chamado desejo), de Tennessee Williams (2004), *A rose for Emily* (Uma rosa para Emily), assinado por William Faulkner (1934), e *Gone with the wind* (E o vento levou), por Margaret Mitchell (2008).

Com isso, nesta pesquisa, será desenvolvido um estudo que seja capaz de observar as transformações narrativas entre as três obras que serão analisadas, isto é, como a narrativa do romance epopeico onisciente e de terceira pessoa se transforma em múltiplas vozes no conto e desaparece, dando lugar ao discurso direto no texto dramático, com realce na construção dos personagens protagonistas, articulados por um mesmo elemento temático que perpassa os três objetos escolhidos: a crise e a falência dos valores burgueses que ancoraram o romantismo alicerçados no conceito de cultura. Nos três objetos de estudo, serão analisados pontos importantes que se interseccionam. Todos os textos foram escritos na segunda metade do século XIX, apresentam mulheres como protagonistas e seus cenários

apresentam o Sul dos Estados Unidos da América em destaque por causa da Guerra Civil.

Desse modo, nesta dissertação, com a análise das obras *A streetcar named desire* (Um bonde chamado desejo), de Tennessee Williams (1947), *A rose for Emily* (Uma rosa para Emily), assinada por William Faulkner (1930), e *Gone with the wind* (E o vento levou), por Margaret Mitchell (1936), pretende-se observar como o romance vai perdendo o seu caráter monumental – isto é, como a demonstração da formação humana em diversos níveis, aspectos e épocas da vida contida nesses romances se dilui e se transforma em outras narrativas mais compactas, como o conto, por exemplo (DILTHEY, 1906, p. 327). Além disso, será observado como os protocolos modernistas, como a narrativa fluida, o subjetivismo e outros incidem sobre as narrativas.

É importante ressaltar que neste estudo, embora se utilizem documentos de análises diferentes, a hipótese de leitura cunhada desde a iniciação científica do autor – o estudo das obras através dos aspectos formais e temáticos inferidos através dos protocolos narrativos – permanecem e intentam se aperfeiçoar aqui, sendo o aspecto formal central das análises. O ponto de vista narrativo e suas progressões serão o ponto central para o desenvolvimento das análises formais das obras apresentadas. Poder-se-á observar como a construção narrativa das personagens se transforma desde *Gone with the wind*, passando por *A Rose for Emily* e chegando até *A streetcar named desire*, e como a estruturação temática é retratada nessas obras, levando em consideração as mudanças que as sociedades reais e diegéticas estavam passando com a Guerra de Secessão – aspecto que influenciou diretamente na reflexão narrativa das obras.

Gone with the wind tem a Guerra Civil como background e narra a história de Scarlett O'hara durante 12 anos – desde a sua juventude até a sua fase adulta. O intervalo de tempo dessa narrativa é desde pouco antes da guerra até o início da reconstrução da sociedade. A composição narrativa de Scarlett é o centro da análise desse livro porque a todo o momento ela é caracterizada como uma pessoa ambivalente e imprecisa em extremos. Se por um lado a protagonista é mesquinha, ambiciosa e invejosa; por outro, ela é forte, corajosa e determinada – além de incessante em sua busca pelo amor.

A heroína de Mitchell (2008) revela características muito comuns da burguesia americana, mas também se revela como alguém à frente do seu tempo – sendo

impetuosa e capaz de se adaptar e se reconstruir diante das ruínas causadas pelo período conturbado em que viveu. O'Hara, não obstante, é a síntese de um tropos recorrente nesse tipo de literatura: a tentativa de adaptação da heroína às latentes transformações sociais, conforme sugere Döblin (1929) em seu estudo intitulado “A crise do romance”. Sobre a caracterização das personagens femininas nos romances do século XVIII e XIX, Hollanda (1994, p. 11) procura dizer “os aspectos arbitrários e mesmo manipuladores das representações da imagem feminina na tradição literária e particularizar a escrita das mulheres como o lugar potencialmente privilegiado para a experiência social feminina”.

De acordo com a autora supracitada, esses estigmas eram criados e disseminados pela ambivalência da visão masculina sobre o feminino: essa é “anjo” ou “demônio”; ou abraça e vive sob os padrões impostos pela sociedade patriarcal ou está fora dela – não há meio termo nesse sentido. Desse modo, quase toda a literatura ocidental que chegava a ser amplamente lida em larga escala foi escrita pelos homens. Quando não, apresentava uma sociedade permeada pelos costumes masculinos e a subjugação da mulher sob essa perspectiva. Assim, ao longo dos séculos, tudo o que se propagava sobre as mulheres passava pelo “olhar” e julgamento masculinos – sendo isso introduzido na educação das mulheres. É por isso que O'hara é narrada com ambivalência. Ao querer viver a sua vida ao seu modo, é vista como uma mulher de caráter deturpado e fora dos padrões.

O background de *...E o vento levou* é a Guerra de Secessão e seu período posterior, a reconstrução. Na década de 1930, logo após a Grande Depressão (maior crise financeira dos Estados Unidos), época em que a autora Margaret Mitchell terminou de escrever esse livro, ocorreram mudanças econômicas radicais com as quais se deixa de produzir em excesso e se desacelera o lucro de capital. Também há diversas mudanças sociais, como por exemplo, a migração dos nortistas para o Sul dos Estados Unidos, a imposição dos avanços da modernidade sobre o Sul desse país, o aumento da visibilidade de negros e mulheres na sociedade, dentre outros. Nesse ínterim, visto que as mulheres começaram a trabalhar cada vez mais fora de casa, elas passam a ter uma maior participação em áreas marcadamente masculinas, como a participação em reuniões de negócios, produtividade agrária e o acesso à produção de cultura. Já nos anos de 1861 a 1877, durante a Guerra de Secessão e seu período posterior, a reconstrução, quando a história de Mitchell decorre, com seus

maridos na guerra, as mulheres tinham que cuidar da ordem dentro e fora de casa, agindo da maneira como se esperava que as mulheres agissem.

De acordo com Silva (2012, p. 13),

A Guerra Civil Americana foi um conflito entre a União (Norte) e os Confederados (Sul) que iniciou em 1861 e durou quatro anos, até 1865, com a vitória do Norte – parte do país mais desenvolvida, predominantemente mais industrializada e sem escravatura. O Sul, por sua vez, era mais agrário, com suas grandes fazendas de algodão, e dependente do trabalho escravo. Os problemas que até aquele momento vinham sendo resolvidos por meio de tratados e acordos chegaram ao seu limite, eclodindo então a guerra.

Com o fim da Guerra Civil, o Sul dos Estados Unidos ficou desestruturado. O que outrora era baseado em exploração escravagista e agrária, agora estava à deriva. O boom que ocorre após a guerra não se limita à forma de subsistência das pessoas que ali viviam e ao colapso econômico deixado pela guerra, mas também aos novos valores agregados do Norte que passam a mesclar com o conservadorismo do Sul.

Além das mudanças relacionadas à subsistência dos sulistas, houve outras, a saber: foi introduzido o ensino popular; ampliados os direitos das mulheres sobre seus bens; muitos funcionários locais pela primeira vez conseguiram concorrer à eleição e foi encorajado o desenvolvimento ferroviário e industrial (DEGLER, 1985). Aos poucos a modernidade chegava àquela região. Contudo, muitos habitantes foram resistentes às mudanças, trancafiando-se em seus costumes arcaicos.

Já em “A rose for Emily”, de William Faulkner (1934), o enredo descreve a história de uma mulher solteirona e misteriosa de Jefferson – cidade que, na obra, localiza-se no Mississippi. A protagonista é narrada no conto sob múltiplas perspectivas, que convergem e se unem a fim de formar retalhos daquela figura tão ambivalente e imprecisa. Por serem contados utilizando um discurso indireto e em forma de boatos, os fatos tornam a cronologia e a estrutura da narrativa mais complexas, fazendo com que possíveis leituras interpretativas precisem de análises que discorrem sob diversos prismas. Isso se confirma justamente na imprecisão da construção da personagem, já que ela se apresenta de formas distintas montadas a partir dos inúmeros pontos de vista. O enredo desenrola-se aos poucos, informando que Emily acabara de morrer. Revela-se então que, após a morte do seu pai, ela passara a morar sozinha na velha casa da família, entregando-se quase à solidão total, exceto pelo fato de que estava sempre acompanhada do seu empregado negro.

Meses depois, segundo a cronologia da narrativa, a heroína apaixona-se por Homer Barron, um nortista recém-chegado à cidade como mestre-de-obras de uma construtora encarregada de pavimentar as calçadas da cidade de Jefferson.

De forma panorâmica, já começam a se delinear aqui certas mudanças estético-narrativas entre o romance de Mitchell (2008) e o conto de Faulkner (1934), ao passo que o narrador heterodiegético (em terceira pessoa) de *Gone with the wind* mantém-se inalterado durante toda a obra, fornecendo detalhes sobre as personagens e detalhando as suas ações, impossibilitando que estes sejam narrados. Em *Emily*, a narrativa já começa a se moldar sob um modelo diferente: múltiplas vozes se desdobram a fim de narrar uma mesma história. O narrador passa a se inserir na história, se camufla e vive-a, demarcando as impressões dos participantes da história no texto, conforme infere Muller (1975).

1.1 O ROMANCE, O CONTO E A PEÇA: DEFINIÇÕES DOS GÊNEROS

Embora seja difícil afirmar que o romance certamente suplantou a poesia e assumiu o papel dominante na cena literária do século XIX, tal gênero marca a literatura inglesa, uma vez que o gênero poema não produzirá obras memoráveis nesse período. Lukács (1999, p. 95), em *A teoria do romance*, sinaliza que “o romance é o épico da burguesia, e a era vitoriana é burguesa por excelência”. Não é de se admirar, contudo, que também burguês é o gosto literário predominante na ascensão do romance inglês: os seus leitores ansiavam por histórias sobre a vida cotidiana, sem deformar e deixar o seu mundo irreconhecível, porém, apresentando aspectos sociais, históricos e familiares de uma forma que não lhes incomode a consciência de maneira demasiada – aqui, com um destaque para a decência. O público leitor do romance nunca intentou expor suas fissuras nesse contexto.

Moretti (2009, p. 16), em seus estudos sobre o romance, explica que

O romance nasce e cresce quando se desfaz a civilização agrária e a ordem feudal, espelho de estruturas perenes – ou ao menos de longuíssima duração – do ser, que são e permanecem as categorias essenciais da fantasia e do gosto de Croce, de seu modo de enxergar e viver o mundo e de acolher sua evolução. No plano político, Croce exalta a burguesia, que destruiu o classicismo agrário e criou e amou o romance, mas no plano estético ele permanece completamente estranho e insensível à moderna “prosa do mundo” que, como poderia

ter-lhe ensinado seu caro Hegel, constitui a premissa e essência do romance.

Principalmente pela extensão da sua narrativa, o dinamismo da forma-romance possibilita, em suas faces, a abordagem de inúmeras vertentes como narrativas de fundação, relatos de vida e a formação das personagens desde um espaço temporal até o fim da sua vida ficcional, interioridades e embates entre o indivíduo e a sociedade – nos mais variados aspectos, sendo eles morais ou não (VASCONCELOS, 2009). Com múltiplas possibilidades de diálogos que se interseccionam, o romance e sua versatilidade temática devem abrir mão do lacônico, de modo a assumir o caráter epopeico que lhe permitirá narrar as suas diversas histórias emolduradas à sua principal preleção.

É interessante, ainda, estabelecer aqui o subjugamento do gênero romance. Vasconcelos (2009, p. 4) aponta que “desde seu surgimento, o romance esteve bastante próximo do universo feminino. As mulheres foram, desde o início, suas protagonistas e seu público. Por isso, muitos dos ataques ao romance foram provocados pelo medo da imitação”. Esse temor, que se tornou à certa altura, geral, arreceava a identificação do leitor (leia-se das mulheres) com as personagens de ficção. Com isso, cria-se que as mulheres eram especialmente suscetíveis aos efeitos desse gênero, tornando-as evidências da comoção literária e tradução das influências (nem sempre vistas como positivas) causadas pela leitura.

Por esse motivo, suas implicações sociais foram irreversíveis, tanto no sentido industrial quanto no sentido artístico-literário. As mulheres aristocratas e da crescente burguesia, sobretudo, passam a exercer um papel importante na literatura desse período. Na ficção romântica, elas refletiam o modelo patriarcal a ser seguido, sendo muitas vezes caracterizadas como personagens frágeis, incapazes de pensar, submissas e angelicais (STEVENS, 2002). O caráter didático e propagandístico do romance dos séculos XVIII e XIX é a chave para tais mimetizações da mulher.

Nesse sentido, Richardson (1689-1761) em sua obra *Pamela* (1971) estabelece um modelo do feminino a ser seguido na ficção romântica. Qualquer personagem feminina que se atrevesse a sair dos moldes pautados na moral do século XVIII não poderia ser vista com bons olhos –isso se reflete na sociedade consumidora dos romances, mulheres burguesas e parte das mulheres pobres (WATT, 2010, p. 45). Vasconcelos (2009, p. 38) assinala que

O século XVIII marcou em definitivo a entrada das mulheres no mundo da escrita, não mais apenas na condição de leitoras. E os romances desempenharam um papel fundamental nisso, porque, sendo um gênero sem leis nem regras e tratando de assuntos da vida cotidiana numa linguagem acessível a todos, eles se constituíram como um espaço no qual elas, como escritoras, podiam exercitar seus talentos e tratar de temas que as tocavam de perto, e, como leitoras, se reconhecer como partícipes de uma comunidade de interesses e de destino, que lhes permitia partilhar, mesmo que vicariamente, experiências comuns.

Infere-se aqui que a junção da ambientação doméstica e o viés sentimental das narrativas, assim como a clara demonstração da intimidade das personagens/autoras, facilitavam o reconhecimento de si por parte do público leitor feminino. O romance, dessa forma, elege-se como instrumento de expressão, de revolta e de denúncia contra os abusos sociais e domésticos aos quais as mulheres eram submetidas.

Vasconcelos (2009) versa sobre a importância da participação da mulher e do retrato da vida cotidiana centrado na presença feminina. Mesmo em culturas à parte da europeia, como por exemplo, a japonesa, essa presença muliebre foi indispensável para os desdobramentos literários e o desenvolvimento do romance. Como adendo, é interessante ressaltar que, para a prosa japonesa, as cartas enviadas pelas damas da corte, com uma linguagem coloquial, foram a chave para o desenvolvimento desse gênero por lá.

Em concordância com Moretti (2009), se no romance oitocentista os indivíduos ali retratados – burgueses – se reconheciam como parte contribuinte e constituinte da história em formação, em meados do século XIX, com os progressivos efeitos da industrialização e severas transformações sociais, esses indivíduos podem ser encontrados em meio ao caos urbano e despeitados nas massas. O romancista, por sua vez, passa então a esforçar-se para recriar o sentido de uma sociedade que perdera esse sentido. Recorre-se, assim, a artifícios da narrativa épica na tentativa de reconciliar matéria e espírito e vida e essência. Por essa razão, os desafios formais desse gênero são infindáveis.

Uma vez que os heróis da narrativa clássica desconhecem conflitos internos e a latente certeza do isolamento social, essas personagens não podem entender o meio do qual fazem parte. Na verdade, de acordo com Borgato (2018, p. 59), “o herói épico sequer pode ser chamado de indivíduo, na acepção moderna do termo, pois não se caracteriza pela cisão entre interior e exterior, eu e mundo, alma e ação, mas pela

unidade entre a vida e sua essência”. Por outro lado, a personagem construída no romance moderno é o reflexo do indivíduo que vive a solidão, inserido em uma realidade que mal a compreende e muito menos a aceita.

Desse modo, ainda segundo Borgato (2018, p. 59), “o romance se aproxima do épico, segundo Hegel, pois reconstrói a realidade por meio da representação, de forma a atribuir-lhe um novo sentido, e busca, com o trabalho estético, a recuperação da totalidade de um mundo fragmentado”. Assim, Hegel (1980) infere que o herói do romance é problemático, porque se isola do tecido social. O narrador do romance, por sua vez, correlaciona as suas partes dissociadas a fim de lhe atribuir algum sentido naquele mundo fragmentado da narrativa.

Os artifícios estéticos e narrativos utilizados e propostos pelos romancistas foram se mostrando cada vez mais elaborados à medida que essas análises da sociedade se apresentaram cada vez mais subjetivas. Vasconcelos (2009, p. 7) explora que a

Matéria primordial do gênero, o eu fraturado, numa sociedade fraturada, configura-se como o tema por excelência principalmente do romance modernista, com consequências para a forma romanesca, que também se estilhaça e se refrata na perda da onisciência ou na multiplicação da voz narrativa, na interiorização dos conflitos e na quebra do encadeamento causal no âmbito do enredo. A crise da experiência e do indivíduo contemporâneo encontra rebatimento numa forma também em crise, obrigando o romancista a reconfigurar seus materiais e técnicas para dar conta de novos conteúdos, a aventurar-se em novos experimentos formais.

Entre 1900 e 1950, período que engloba os movimentos vanguardistas que transformaram o cenário artístico do século XX, os inúmeros caminhos abertos aos romancistas estimulados pela sapiência das mudanças que sofria o mundo (nos sentidos sociais e estéticos) trouxeram fugas para a escrita não tradicional e formas de enfrentar “a questão do sujeito e de sua representação, sua ausência ou desagregação” (VASCONCELOS, 2009, p. 13).

Ainda nesse ínterim, recorrendo-se a Watt (2010), percebe-se que muitas dessas fugas para uma escrita não tradicional e a mimetização dos sujeitos se dá pelo fato de que os romancistas provinham da classe média e escreviam para a classe média – muitas vezes leitores novos vindos da popularização do gênero pelos mercados editoriais e das bibliotecas públicas da Londres do século XVIII. Olhando

para os primórdios não tão distantes assim, Watt (2010) afirma que as influências de Defoe e Richardson são responsáveis por delinear o amálgama da escrita romântica, já que eles foram os primeiros a instituir o caráter realista do gênero.

É fundamental ressaltar, contudo, que nesse contexto, entende-se o realismo na sua concepção filosófica moderna, na qual as suas fundamentações amparam-se em Descartes e Locke: tal princípio se ampara na sugestão de que a realidade é a verdade que se descobre através dos sentidos. Na escrita romântica, isso se revela através da representação do curso do protagonista cuja narrativa aponta cenas de sua biografia. Borgato (2018) ressalta que:

[...] a forma exterior do romance é essencialmente biográfica. A oscilação entre um sistema conceitual ao qual a vida sempre escapa e um complexo vital que nunca é capaz de alcançar repouso de sua perfeição utópica imanente só pode objetivar-se na organicidade a que aspira a biografia [...] o personagem central da biografia é significativo apenas em sua relação com o mundo de ideias que lhe é superior, mas este, por sua vez, só é realizado através da vida corporificada nesse indivíduo e mediante a eficácia dessa experiência. Assim, na forma biográfica, o equilíbrio entre ambas as esferas da vida, irrealizadas e irrealizáveis em seu isolamento, faz surgir uma vida nova e autônoma, dotada – embora paradoxalmente – de sentido imanente e perfeita em si mesma: a vida do indivíduo problemático.

Nota-se, com isso, que é por meio da biografia do protagonista que se executa a ação. É através dos seus conflitos que se manifesta o mundo no qual ele está inserido. Watt (2010) ainda ressalta a consolidação do romance como triunfo, no âmbito literário, do egocentrismo burguês. Indo de encontro à tradição literária prévia, cuja forma buscava reafirmar a poética clássica, o romance intenta relatar a busca individual e, por vezes, em seu enredo, relata a recusa às convenções formais. Formaliza-se, então, no romance, “[...] um relato completo e autêntico da experiência humana [...]” (WATT, 2010, p. 34).

Lukács (2000) e Watt (2010) anuem que o romance inglês oitocentista representa um momento de ascensão da forma do romance devido ao fato de a realidade cotidiana da vida privada burguesa se tornar o principal elemento de mimetização literária. Sai de cena a representação propagada por Aristóteles (1988) sobre os homens superiores serem melhores do que realmente são, sendo substituída pelo “[...] representante universal, a pessoa a qual cada leitor pode substituir por si mesmo [...]” (COLERIDGE apud WATT, 2010, p. 83).

Desse modo, quando Lukács (2000) afirma que o romance inglês do século XVIII é aquele que mais se aproxima da representação do papel de uma epopeia burguesa, ele se imputa ao modo como a ética e a moral burguesas são representadas nessas obras, à maneira como a narrativa, em sua afirmação da positividade do mundo que mimetiza, aproxima-se do efeito épico, ainda que não alcance a completude da epopeia homérica. Na verdade, mais do que representações, o romance intenta, por vezes, construir um arquétipo a ser seguido – principalmente pelas mulheres, já que elas constituem o seu público-alvo majoritariamente (BORGATO, 2018).

Em vista disso, Eagleton (2005, p. 22) ressalta que

A estrutura biográfica pressupõe uma nova forma, que Watt aponta como característica definidora do romance: a narrativa se compõe como um relato que se pretende fiel aos fatos, aquilo que Watt chama de realismo formal. Tal fidelidade é mediada por uma linguagem que se concentra mais em sua função referencial do que propriamente na função poética, exaltada pela literatura clássica – e a busca dessa referencialidade torna-se uma obsessão especialmente no caso de Defoe, que parece se caracterizar por uma quase despreocupação formal em favor do conteúdo da narração.

Um aspecto importante das alusões ao realismo da vida burguesa é a referencialidade. Borgato (2018, p. 12) realça que

como uma notícia jornalística, que objetiva apresentar os fatos tal qual ocorreram, o romance moderno se caracteriza pela narração estruturada na forma de um relato descritivo do cotidiano da vida privada, especialmente no período que se estende do século XVIII ao XIX.

A ascensão do gênero romance é chamada por Lukács (2000) de “a conquista da realidade cotidiana”, porque não somente se representa a própria realidade nas obras pertinentes a esse universo, mas também a linguagem do dia a dia é mimetizada nas formas narrativas, pois o romance adentra no mais íntimo das famílias e transpõe em suas narrativas seus costumes e formas.

Essas firulas estéticas e de estilo, segundo Watt (2010), têm como principal objetivo atrair e envolver o leitor a fim de que ele possa se enxergar no texto elaborado fundamentalmente com esse propósito. À vista disso, é indispensável a verossimilhança nos romances. Esses recursos linguísticos outrora empregados pelo

autor validam a construção da forma biográfica, cuja impressão de veracidade é objeto-chave para que a obra alcance o seu efeito. Sem imprimir veracidade em suas narrativas, o gênero romance jamais conseguiria cumprir a sua tarefa de influenciar as massas leitoras.

Antes de versar sobre a transição da ficção expressa nos romances para o conto, é imprescindível destacar a importância do espaço e do tempo nessas obras. O espaço e o tempo em que ocorrem as narrativas devem ser bem demarcados – o que fica a cargo do narrador. Essas duas categorias são partes importantes na configuração do realismo formal da narrativa burguesa (LUKÁCS, 2000), uma vez que são os marcadores que estruturam por onde andou a personagem retratada. Seus costumes, linguagem, sociedade e outras características estão ligadas diretamente a esses demarcadores. É por isso que determinadas personagens, quando removidas de sua linha temporal usual, não se adaptam à modernidade, como é o caso da Blanche DuBois, protagonista de *Um bom de chamado desejo* (2004), do dramaturgo Tennessee Williams, que será analisada ainda nesta dissertação.

O desejo de ouvir histórias está profundamente ligado à civilização humana. O ser humano, sendo ele social, supõe-se estar sempre interessado na vida do outro, seja para efeito de comparação com o seu estilo de vida, seja por puro entretenimento. Essa característica humana pode ter criado a arte de contar histórias. Os contos remontam às tradições de narração oral que originalmente produziram épicos, como a *Ilíada* e a *Odisseia*, de Homero. As narrativas orais eram, por diversas vezes, contadas na forma de rimas ou versos rítmicos. Dessa forma, através do ritmo, essas histórias poderiam ser recontadas e lembradas mais facilmente pelos povos.

A origem do conto pode ser rastreada até a tradição oral de contar histórias. Talvez a forma mais antiga do conto seja a anedota, que era popular no império romano. Na época, as anedotas funcionavam como uma espécie de parábola. Anedota é uma breve narrativa realista que incorpora um ponto. Elas permaneceram populares na Europa até o século XVIII, quando as cartas anedóticas fictícias de Sir Roger de Coverley foram publicadas. A outra forma próxima ao conto é a fábula. Fábulas são contos concisos com uma moral explícita que foram, segundo o historiador grego Heródoto, inventados no século VI a.C por um escravidão grego chamado Esopo, embora outros tempos e nacionalidades também tenham sido dados para ele. Essas fábulas antigas são hoje conhecidas como fábulas de Esopo (BLOOM, 1998).

Nesse ínterim, o conto é um gênero literário que apresenta um único evento significativo ou uma cena envolvendo um número limitado de personagens. Diferentemente dos romances épicos, a narrativa presente nos contos aponta diretamente ao ápice da história, sem dar muitos detalhes. Eles não têm duração definida. Em termos de contagem de palavras, não há limite oficial entre uma anedota, um conto e um romance. Pelo contrário, os limites da forma são dados pelo contexto retórico e prático em que uma determinada história é produzida e considerada, de modo que o que constitui um conto pode diferir entre gêneros, países, épocas e comentaristas.

Por volta da segunda metade do século XVIII, o conto popular se tornou objeto de pesquisa, cujos pesquisadores, ao buscar lastros para a afirmação da identidade nacional de seus respectivos Estados, viam as tradições orais como genuínos repositórios do imaginário dos povos, e consequentemente, do “espírito” de suas nações (REIS, 2018). Assim, seja utilizando como parâmetro compilações já existentes, como a de Charles Perrault (1628-1703), em *Contos da mãe gansa*, de 1697, ou a de Jacob Grimm (1785-1863), em *Contos para crianças e famílias*, de 1812, seja pesquisando e publicando novas coletâneas, tais estudiosos teorizaram e classificaram os contos populares.

Quanto ao conto literário, o estadunidense Edgar Allan Poe (1809-1849) foi o seu primeiro teórico. No prefácio à reedição da obra *Twice-told tales* (1842), de Nathaniel Hawthorne, ele desenvolve uma teoria baseada no princípio da “unidade de efeito”, que seria um estado de excitação ou exaltação da alma. Segundo Poe (ano), a principal preocupação de um escritor ao escrever um conto é o efeito que pretende causar no leitor, tendo, para tanto, que calcular detalhadamente todos os elementos narrativos, dosando-os adequadamente, de modo a atingir o seu objetivo. Mesmo sendo suas considerações a respeito do conto podendo ser aplicadas a qualquer tipo de conto, sua teoria se mostra mais adequada a contos policiais ou de terror, suas duas principais especialidades, pois o efeito singular (*single effect*), ou unidade de efeito, é mais explícito, uma vez que depende da expectativa do leitor com relação ao mistério ou suspense que é desvendado, ou ainda mais reforçado, no final.

A transição do romance para o conto pode ser vista como uma mudança monumental principalmente pela compressão da história ficcional. O que antes era lido em inúmeras páginas, no conto poderia ser lido em algumas. Gotlib (1990, p. 8) fornece detalhes sobre esse gênero e como ele impactou os moldes da escrita.

Há três acepções da palavra conto: 1. relato de um acontecimento; 2. narração oral ou escrita de um acontecimento falso; 3. fábula que se conta às crianças para diverti-las. Todas apresentam um ponto comum: são modos de se contar alguma coisa e, enquanto tal, são todas narrativas. Pois “toda narrativa consiste em um discurso integrado numa sucessão de acontecimentos de interesse humano na unidade de uma mesma ação.

A história do conto, nas suas linhas mais gerais, pode se esboçar a partir desses critérios elencados pela autora supracitada. Antes, a criação do conto e sua transmissão oral; depois, seu registro escrito. Posteriormente, a criação por escrito de contos, quando o narrador assumiu a função de contador. A partir de então o seu caráter literário emerge, uma vez que surge um aspecto formal da narrativa. A voz do contador, seja oral ou escrita, sempre pode interferir no seu discurso.

Há todo um repertório no modo de contar e nos detalhes do modo como se conta – entonação de voz, gestos, olhares, ou mesmo algumas palavras e sugestões –, que é passível de ser elaborado pelo contador, neste trabalho de conquistar e manter a atenção do seu auditório (GOTLIB, 1990. p. 9).

Esses recursos criativos podem ser vistos mais demarcadamente a partir do século XX. Em “A rose for Emily”, de Willian Faukner (1934), por exemplo, utilizam-se recursos narrativos complexos, como a primeira pessoa do plural, para dar um tom de fofoca e confundir possíveis leituras interpretativas; são utilizadas também nuances que descrevem a personagem com contradições, e no aspecto temático, vê-se a mudança de uma sociedade pós-guerra. É possível, também, ver os costumes sulistas do povo estadunidense. O gênero conto também delimita o espaço temporal no qual foi escrito. Gotlib (1990, p. 9) cita que

Estes modos variados de narrar por vezes se agrupam, de acordo com alguns pontos característicos, que delimitam um gênero. Se apresentam algumas tantas características, podem pertencer a este ou àquele gênero: podem ser, por exemplo, romances, poemas ou dramas. Convém considerar que esta “classificação” também tem sua história. Há fases em que ela se acentuou: a dos períodos clássicos, por exemplo (a Antiguidade greco-latina, a Renascença) em que há para cada gênero um público e um repertório de procedimentos ou normas a ser usado nas obras de arte. E há períodos em que estes limites se embaralham, em que se dilatam as possibilidades de misturar características dos vários gêneros e atingir até a dissolução da própria ideia de gênero e de normas: é o que acontece progressivamente do Romantismo até o Modernismo.

A questão da terminologia é importante nesse ponto. Veja o exemplo do idioma inglês. *Novel*, usada do século XVI ao XVIII como prosa narrativa de ficção com personagens ou ações representando a vida diária – especialmente utilizado para atrair os leitores e fazê-los se enxergar naquele ambiente – diferenciava-se do romance, forma mais longa e mais tradicional, monumental e epopeica, como “*Gone with the wind*”. “No século XIX, com o declínio do romance antigo, de reminiscências medievais, a *novel* preencheu o espaço disponível, perdeu as associações originais, deixou de ser breve, virou romance. Hoje, *novel*, em inglês, é romance” (GOTLIB, 1990, p. 9). E só no século XIX, de fato, que surge um termo específico para a estória curta, a *short-story* (história curta). Há ainda a *long short story* (história um pouco mais longa) para a novela (que é o caso de *Daisy Miller*, citada no primeiro capítulo), w o *tale* (conto) para o conto e o conto popular.

É com isso que, nos Estados Unidos da América, o termo *short story* se consagra, e desde 1880 designa não somente uma estória curta, mas também um gênero independente, com características comuns a ele. No entanto, a confusão terminológica predominava, muitas vezes sendo o gênero confundido com outros gêneros de escrita e reduzidos ao indeterminismo. De acordo com Gotlib (1990), o contista Washington Irving usava os termos *tale* *esketch*, enquanto *tale* seria usado por escritores como Poe, Hawthorne e Melville de forma distinta ao uso de *short story*, considerada por alguns como forma de fundo mais realista. “Estes termos ganham fisionomia mais definida. O termo *sketch* passa a se referir à narrativa descritiva, estática, representando um estado: como é ou está alguém ou alguma coisa, com personagens não envolvidas em cadeia de eventos” (GOTLIB, 1990, p. 10).

Depois do conto, o teatro entra em cena. Contudo, nesta seção será discutido o teatro do dramaturgo Tennessee Williams (2008), que se encaixa naquilo que os críticos chamarão de teatro plástico (*plastic theatre*), concebido para a cena a partir de técnicas não convencionais – como o Expressionismo – e dotado de elementos extraverbais, como a ambientação (o que inclui a iluminação), cenografia, os adereços de cena e a música, que desempenhariam papel tão importante quanto o diálogo e seriam fundamentais para assegurar a verossimilhança das cenas. Em *A Streetcar named desire* (2004), as rubricas normalmente se iniciam ao som de músicas que acompanham o estado das personagens das cenas. Quanto mais agitada ou calma a protagonista Blanche está, mais agitada ou calma a música

aparece. Nas obras de Williams (2008), esse traço é parte indispensável na construção da história. Um exemplo disso se pode ver no excerto a seguir:

(Ouve-se fora uma locomotiva quase aproxima. Blanche tampa os ouvidos com as mãos e dobra o corpo. O farol da locomotiva ilumina o aposento enquanto ela vai passando. À medida que o barulho desaparece, Blanche se recompõe lentamente e continua a falar) 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 (WILLIAMS, 2004, p. 44).

Com isso, o dramaturgo norte-americano confere mais relevo aos aspectos imagéticos de suas peças, elementos estes postos em cena não mais como meros componentes a serviço da reprodução mimética da realidade, mas como metáforas que transcendem o sentido concreto das imagens projetadas, envolvendo o público e transpassando a barreira entre a história e o leitor.

É a partir da concretude imagética dos diálogos e rubricas que se verifica a eclosão lírica de seus textos, ou seja; a poesia alusiva e polissêmica das falas dos personagens e das indicações de cena é construída a partir de dados imagéticos e visuais concretos (MOLER, 2013, p. 3).

Essa utilização imagética, entretanto, não intenta fidelizar a reprodução fotográfica da realidade, “mas sim ao aspecto da realidade quando colocada em cena, ou seja, sua teatralidade” (MOLER, 2013, p. 4). Para Williams (2008), a essência do teatro plástico, que preconiza o uso vivaz da música, da iluminação, das expressões visuais, é essa transformação operada pela imaginação poética de cada autor:

Todo o mundo deveria ter conhecimento hoje em dia da irrelevância do fotográfico na arte: que a verdade, a vida, ou a realidade são a coisa orgânica que a imaginação poética pode representar ou sugerir, na essência, apenas por meio da transformação, por meio de sua mudança em outras formas que não aquelas que estavam presentes apenas em aparência (WILLIAMS, 1999, p. 19).

Ao quebrar a formalidade dos padrões usuais do drama, Williams (1999) recorre a segmentos de criação altamente simbólicos, realçando a expressividade das imagens apresentadas pelo texto, em uma concentração estrutural que condiz com o laconismo característico da peça em um ato. Assim, as imagens invocadas acabam

por entregar ao texto inúmeras possibilidades de leitura, proporcionando “materialidade ao tratamento dramático de contradições cruciais da sociedade” (BETTI, 2011, p. 32).

Contemporaneamente, o teatro de Tennessee Williams é analisado com relevantes substratos contextuais, levando em consideração a sociedade e o tempo histórico-cultural em que vivia. Por isso, seus textos apresentam características que vão além das características e normas canônicas que lhes foram impostas. Toledo (2018) infere que

Segundo a professora Doutora Maria Silvia Betti, da Universidade de São Paulo, a leitura das obras de Williams pode ocupar outra dimensão na historiografia do teatro, quando se entende sua importância artística, além de sociológica e política: “As peças de Tennessee Williams tratam centralmente da marginalização social e da solidão. Inadequadas aos padrões concorrenciais da sociedade capitalista [...], coloca em foco a figuração de problemas cruciais do capitalismo no século XX” (TOLEDO, 2018, p. 19)

1.2 PRÁTICAS EXPERIMENTAIS MODERNISTAS: O DESAPARECIMENTO DO NARRADOR

É válido reafirmar que as variações narrativas e estéticas de modo geral que esta dissertação estuda começam e atingem o seu ápice no Modernismo inglês. Essa forma de expressão não foi apresentada da mesma maneira pelos escritores que experimentaram essa corrente artístico-literária. Como se sabe, autores como Joseph Conrad, Henry James e William Butler Yeats prepararam o caminho para que novos escritores revolucionassem a literatura pela sua experimentação através da forma ou pela sua concepção de mundo. Nesse período, por transpassarem as estruturas da época e com a literatura do período vitoriano por meio de sua temática, é possível verificar a eclosão de muitas obras literárias que versam sobre a leitura crítica da sociedade inglesa.

Para contextualizar de maneira breve esse período, faz-se necessário trazer à cena nomes importantes desse movimento. Destacam-se E. M. Forster (1879-1970), D. H. Lawrence (1885-1930), Aldous Huxley (1894-1963) e George Orwell (1903-1950). Forster, em seu romance *A room with a view* (2008) critica os costumes da sociedade inglesa e ataca os costumes e a moral da classe média, que prega certos tipos de comportamento, mas age de maneira deturpada em sua vida privada. Além

disso, o autor se mostra favorável à espontaneidade dos sentimentos e à importância do sexo. Outra obra importante do modernismo é *A passage to India* (1924), no qual o autor supracitado questiona o império e critica soldados que residem no subcontinente indiano – colonizado pelos ingleses.

Por seu lado, D. H. Lawrence entrega a paixão e o sexo como um escape para as mazelas produzidas pela sociedade industrial nos seus romances *Lady Chatterley's lover* (1928) e *Women in love* (1920). Huxley e Orwell são escritores dos entreguerras. Seus respectivos romances, *Brave new world* (1932) e *1984* (1949), apresentam um futuro sombrio, sendo, no primeiro caso, devido ao progresso científico, e, no segundo, aos regimes absolutistas que privavam as pessoas até de seus pensamentos.

No *boom* do modernismo, as obras caracterizam-se pela sua sofisticação estética. Técnicas como fluxo de consciência, no qual as ações dessas narrativas ocorrem na mente das personagens, não são lineares e articulam diferentes vozes em contraponto, tornaram-se ainda mais comuns. A natureza experimental das narrativas desse período (e a tendência de enfatizar o aspecto formal dessa experimentação) fez com que a literatura parecesse mais interessada no aspecto artístico do que no conteúdo. Porém, como se sabe, a literatura modernista se utilizava desses recursos formais para fins tanto estéticos como políticos; logo, o seu conteúdo é de extrema importância social. É importante também contextualizar o leitor sobre o Modernismo, que influencia diretamente as narrativas analisadas aqui.

As análises se discorreram por meio de viés bibliográfico-documental, de cunho qualitativo (DESLANDES, 1994). Os critérios de análise textual, teorias e interpretações se amparam em bibliografias de estudiosos como Döblin (1930), que analisa a crise do romance e suas mudanças estéticas desde a virada do penúltimo século até meados do século passado; Gotlib (1990), que, em sua antologia de prefácios intitulada *Teoria do conto* tece análises a respeito das mudanças estéticas entre o romance e o próprio conto, além de definir este último gênero. Eagleton (1997), com sua discriminação sobre o romance inglês; Watt (2010), pormenorizando a ascensão do romance, percorrendo, inclusive, pelo status social da mulher; e Moretti (2009), que em *A cultura do romance* fornece arcabouço para analisar a construção do romance e seus operadores narrativos.

Vasconcelos (2009), que em sua leitura intitulada *O romance como gênero planetário* resenha sobre *A cultura do romance*, de Moretti (2009), no qual expõe e explica o romance como transgressor do espaço-tempo e o caracteriza como o

instrumento de mimetização da vida cotidiana de uma certa classe social. Por conseguinte, examina como a conjunção dos elementos formais (aspectos narrativos concernentes ao romance, conto e peça) e temáticos (o status das protagonistas inseridas num espaço temporal de transição estética e moral) são transpostos para os diferentes gêneros (romance, conto e peça).

Conforme já delineado, o romance é um gênero de difícil aceção justamente por não pertencer ao rol daqueles que são tidos como os gêneros literários clássicos (épico, lírico e dramático), conceituados por Aristóteles, na *Poética* (2015): “o romance se torna algo que não é, aquilo que existe em um entrelugar” (BORGATO, 2018, p. 2). Tal questão, entretanto, já parece ter sido resolvida, uma vez que, ao se analisar as mudanças de paradigma na criação do texto literário ocasionadas por manifestações intelectuais e críticas surgidas em diferentes períodos temporais, produto de novas concepções de leitores, modelos sociais e imaginários – o que inclui as teorias narrativas –, pode-se simplesmente considerar o romance como outro gênero literário, que somente adquiriu real estatura em uma sociedade que começava a se organizar em volta do modo de vida burguês que, inclusive, passaria a ser mimetizada pelo narrador nas páginas desse gênero.

Borgato (2018) ainda aponta que a grande sacada do romance, em termos temáticos, é justamente a possibilidade de aquelas personagens ficcionais poderem ser facilmente substituídas por pessoas reais. A mimetização ímpar apresentada pelo gênero foi fundamental para a sua popularização. Entretanto, a narrativa em heterodiegética estabelecia uma barreira nesse âmbito. É por isso que, segundo Bal (1977), em sua obra intitulada *Narratologia: introdução à teoria da narrativa*, os mecanismos estéticos se encarregaram de transpor essa barreira através das modulações narrativas, isto é, o narrador passa a se diluir na estória e esta passa a se contar por si mesma. É nítida essa modulação entre *Gone with the wind*, *A rose for Emily* e *A streetcar named desire*, que apresentam a narrativa heterodiegética (em terceira pessoa), multifocal (múltiplas vozes narrativas) e dramática, respectivamente (o texto do teatro).

A literatura, assim como tudo, se modificou através da sua história. Nesse ínterim, o papel do narrador tem variado significativamente, indo desde o ponto onde a sua participação é explícita no texto, emitindo juízo de valor e julgamentos diversos, digressões e, diversas vezes, evidenciando um conhecimento ilimitado sobre o mundo ficcional, passando pela sua presença quase imperceptível, pontual e impessoal, que

desaparece por trás dos fatos narrados, como se a história se contasse por si mesma (como aspirava Flaubert (1821-1880) – até finalmente chegar ao banimento do narrador do texto, assinalando com isso a “crise do romance”, que é, também, a crise do narrador (BITTENCOURT, 1999).

Ainda na seara dos estudos sobre o ponto de vista, que aqui nesta pesquisa se encaixa no eixo formal, Bittencourt (1999) analisa que Norman Friedman, autor de *O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico* (2002), estudou os principais teóricos que até aquele momento haviam postulado alguma teoria sobre a questão (do ponto de vista) e fixado princípios norteadores para eventuais discussões sobre a temática, estabelecendo, ele mesmo, a sua tipologia de pontos de vista. Para tanto, porém, Friedman (2002) considera, antes de mais nada, que o problema, ou óbice do narrador, é a transmissão adequada da história que se está narrando. Desse modo, ele formula uma série de questionamentos que devem ser respondidos quando se trabalha com o ponto de vista:

1) Quem fala ao leitor? (autor em terceira ou primeira pessoa, personagem em primeira, ou ostensivamente ninguém); 2) De que posição (ângulo) em relação à história ele conta? (de cima, periferia, centro, frente ou mudando); 3) Que canais de informação o narrador usa para transmitir a história ao leitor? [...] 4) A que distância ele coloca o leitor da história? (perto, longe ou mudando) (BITTENCOURT, 1999, p. 112).

A tipologia que responde a essas questões está dividida em: onisciência intrusa, onisciência neutra, "Eu" como testemunha, "Eu" como protagonista, onisciência seletiva múltipla, onisciência seletiva, modo dramático e câmera. Cada um dos tipos oferece vantagens e inconvenientes que irão favorecer ou não os efeitos almejados. A escolha do ponto de vista, para Friedman (1967), está relacionada também ao tema e à natureza da ilusão de realidade que se deseja produzir. Ao estabelecer essa possibilidade, Friedman (1967) amplia a questão do foco narrativo, dando-lhe condições de incorporar elementos que antes não faziam parte de sua esfera de ação.

Enquanto gênero narrativo que se calca na tradição escrita, o romance carrega consigo a mimetização da interioridade em oposição à latência do mundo exterior cultuado pela épica. Adorno (2003) tem contribuições importantes acerca da literatura no século XX, mas que também podem ser aplicadas à literatura do contexto estudado neste trabalho de modo geral. “Posições do narrador no romance contemporâneo” é

um ensaio que surge de uma condição histórica conflituosa: a guerra. A experiência traumática das duas grandes guerras produz o sentimento de indiferença nos seres humanos, afetando diretamente o senso estético na escrita de obras literárias (ADORNO, 2003). A tal atitude de contemplação é destruída. O preceito épico da objetividade se extingue:

O que se desintegrou foi a identidade da experiência, a vida articulada e em si mesma contínua, que só a postura do narrador permite. Basta perceber o quanto é impossível, para alguém que tenha participado da guerra, narrar essa experiência como antes uma pessoa costumava contar as suas aventuras (ADORNO, 2003, p. 56).

O romance emula uma sociedade feita por homens que tendem a não ter vínculos permanentes, e por isso, desiludidos com a sua realidade interior e exterior. Através de uma análise estético-social, o próprio Adorno (2003) observa, no romance, nuances que o distinguem de outros gêneros e contribuem para delinear o seu papel social. A ambiguidade, que é a capacidade de se permitir múltiplas leituras interpretativas, consiste em uma das características mais efetivas do romance da modernidade. Além disso, é o elemento que evidencia as feridas dos indivíduos afetados pela barbárie da civilização e que findam por liquidar a si mesmos.

Agora, a esse ponto do referencial teórico, esta pesquisa traz considerações acerca do desaparecimento do narrador – característica estética presente no Modernismo literário – ponto que conecta os três textos aqui analisados. Para isso, Azevedo (2013), em suas considerações sobre os estudos do romance, cita as contribuições de Henry James, que em 1884 publicou o seu ensaio “A arte da ficção” e discorreu sobre a natureza do romance. É sabido que a crítica da época se dividia em dois grupos, a saber: a primeira vertente considerava que a arte tinha uma finalidade moral; a outra linha abraçava a ideia da arte pela arte, ou seja, a autossuficiência em relação à realidade. De acordo com James (2011, p. 12), “a arte vive da discussão, de experimentação, de curiosidade, de variedade de tentativas, de troca de visões e de comparação de pontos de vistas”. Ao discutir sobre o futuro do romance, o autor de *Daisy Miller* infere que o narrador do romance inevitavelmente desaparecia das narrativas, se camuflando no próprio texto, apoderando-se de uma inteligência central, ou seja, uma testemunha, uma personagem.

Para o autor, portanto, o romance transformou-se em um objeto de consumo, “uma coisa de pouca cerimônia” (JAMES, 2011, p. 54). A partir dessa premissa, passa-

se a ter inúmeros modos de produzi-lo. É preciso entender que algumas ideias do autor supracitado são datadas e se configuram uma observação analítica da sua época histórica. Se de um lado o escritor compara o romance a um retrato panorâmico e elástico, por outro lado, segundo o estadunidense, um sinal dos tempos é que “a desmoralização e a vulgarização da literatura em geral” (JAMES, 2011, p. 54) torna o leitor moderno irreflexivo e acrítico, tornando, assim, o papel do narrador – o de esmiuçar a história – ainda mais importante. James (2011, p. 19) apud Azevedo (2013, p. 13) tece que

A responsabilidade disso reside no fato da Inglaterra e dos EUA terem publicado uma grande quantidade de romances, de forma rápida e sem se preocupar com a qualidade. James representa uma geração que optou pela estética realista – “um romance, em sua definição mais ampla, é uma impressão direta e pessoal da vida: isso, para começar, constitui seu valor, que é maior ou menor de acordo com a intensidade da impressão”.

Ao estudar o romance no século XX, Tadie (1992) observou duas tendências: a primeira compreende dar voz ao autor, isto é, deixar que ele teça suas próprias análises e impressões, o seu ponto de vista em relação ao que se narra; e a segunda, extingue essa fala para anunciar a morte do escritor (AZEVEDO, 2013). Nesse primeiro caso, o artista opta pela sua pessoa e por sua função na obra. É por isso que em *Daisy Miller* (2008), por exemplo, a voz narrativa por vezes se confunde e se modula entre a primeira e a terceira pessoa. Mais tarde, Blanchot (1997) aponta que essas modulações narrativas passam a, de fato, dar lugar à narrativa em primeira pessoa – seja ela do plural ou do singular –, como é o caso de *Uma rosa para Emily* e, posteriormente, no texto dramático, ao próprio personagem por meio do discurso indireto livre – como ocorre em *Um bonde chamado desejo*.

É curioso perceber que essas intervenções e inferências moralizantes evidenciam o traço mais característico do narrador da prosa de ficção: “O seu agigantamento e onipresença na fatura das obras” (KAVISKI, 2011, p. 12). Dessa forma, o narrador está em cena o tempo todo – ele comenta, opina e fala página por página. “Trata-se de uma presença constante, que domina a narração e, no limite, se faz mais importante que a própria fabulação” (KAVISKI, 2011, p. 12). Adorno (2003), em sua obra intitulada *Posição do narrador no romance contemporâneo*, embora não pormenorize os estudos sobre o tal desaparecimento do narrador nos textos que

sucedem o romance, infere que essa necessidade de dar voz às personagens é traço marcante da evolução literária pós-século XIX.

Oliveira (2018) em seus estudos sobre o ato de narrar, abre caminhos para outras possibilidades de narrar, em meio aos cacos da história, e o faz por meio de seu próprio “discurso ensaístico-poético, fragmentário e que se materializa em imagens-conceitos articuladas por vínculos invisíveis em constelações de pensamentos não harmônicos, em movimento constante” (OLIVEIRA, 2018, p. 59). Essas estratégias na narrativa posicionam os autores modernistas diante do esgarçamento da presença do narrador na obra. Ela passa a discorrer-se por si só, excluindo-se a necessidade de um ser onisciente e onipresente.

Canhoto (2018), em seu ensaio intitulado *Teoria da literatura e o problema do narrador e narração: um debate entre Benjamin, Lukács e Adorno*, estabelece um debate teórico entre Walter Benjamin, Georg Lukács e o próprio Adorno em torno dos impasses da construção histórica do narrador em si e do ato de narrar, e de que maneira esses problemas se desenvolvem esteticamente no romance. Canhoto (2018 p. 2) segue constatando que Adorno

aborda a posição do narrador a partir de um paradoxo: de que não se pode mais narrar, embora a forma do romance exija narração. Esta constatação do autor não é nova, ela tem vinculação direta com Walter Benjamin e o ensaio “O Narrador” (1996) explicita que com o fim da experiência intercambiável, o narrador se tornou uma figura ausente na atualidade e, portanto, na modernidade, o gênero narrativo que substitui a narrativa oral é o romance, gênero típico de uma forma literária desenvolvida por meio da imprensa na sociedade capitalista.

Não obstante se precise de um alguém para se narrar as histórias, dispensam-se explicações pré-carregadas e impregnadas de opiniões próprias. Em possíveis leituras interpretativas, a subjetividade passa a ser o elemento “X” do texto. Espera-se que esse elemento traga multiplicidade na sua interpretação. O romance, por sua vez, é a mimetização de uma vida humana única e individual. O traço primordial que o distingue da narrativa é a existência do indivíduo isolado, que vive em busca de respostas para a sua existência em colapso. Esse indivíduo isolado, que se apresenta afastado da comunidade, é sua ascendência e sua natureza. Portanto, suas experiências são particulares e de natureza ímpar.

Como já mencionado, o romance é a obra que mimetiza a vida de um indivíduo único e possivelmente solitário, que se dirige a um leitor não identificado que está

além de seu alcance, também solitário e isolado de todos – tal qual assinala Chiappini (2001, p. 18): “A leitura é um ato solitário” e distingue-se da narrativa que pressupõe a presença de ouvintes, que não são indivíduos particulares, mas uma comunidade que tende a repassar a história ouvida com suas próprias impressões e alterações de sentido. “Já no romance, o instrumento e a técnica de comunicação não pode ser a oralidade dirigida a uma comunidade de ouvintes, e sim a escrita, instrumento silencioso que acentua o isolamento e a solidão do indivíduo” (CANHOTO, 2018 p. 96).

O interessante na experiência particular do romance é a demonstração do recorte mais íntimo de uma existência até então corriqueira que se distingue das demais, e a partir dessa distinção, cria sua própria singularidade. É justamente por isso que tantas personagens e seus enredos são particularmente interessantes e intrigantes quando analisados. Canhoto (2018 p. 98) sobre a singularidade do indivíduo narrado no romance, afirma que

Não é a delineação da distância de um ângulo favorável da observação de uma silhueta, mas a imagem de um mundo interior aproximada, ou o panorama de um mundo visto observado a partir de uma perspectiva onisciente, trazida o mais próximo possível da sensibilidade de quem lê o relato mediado pelas letras impressas. O indivíduo do romance é o indivíduo do isolamento, é o homem só.

Sendo assim, a consequência imediata é o desaparecimento desse “eu” autoral na função autor, que, como Canhoto (2018) bem diz, deve ocupar o papel de morto no jogo da escrita, pois, com essa representação do indivíduo nas páginas do romance, o desenrolar da história passa a atribuir características a esses personagens de modo que aquele indivíduo não seja somente caracterizado, mas também seja singular e denso.

2 ANÁLISE NARRATIVA DAS PERSONAGENS

Em 1936, foi publicado, nos Estados Unidos, o romance *Gone with the wind* (...E o vento levou), de Margaret Mitchell. A temática da obra é a Guerra de Secessão e as avassaladoras mudanças sociais, econômicas e estéticas que esse período trouxe. O período posterior à guerra, a Reconstrução – época de readaptação da sociedade às novas relações – também é posto em primeiro plano na obra de Mitchell (1936). Utilizando traços narrativos característicos do romance de formação, o narrador detalha a vida da protagonista Scarlett O'hara desde a sua juventude – tão logo aparece na narrativa, percebe-se que ela não preenche os pré-requisitos da heroína épica.

A guerra onipresente como pano de fundo emprestava uma agradável informalidade às relações sociais, uma informalidade que os mais velhos viam com alarme. As mães testemunhavam forasteiros visitando suas filhas, homens que chegavam sem cartas de referência e cujos antecedentes eram desconhecidos. Horrorizadas, as mães encontravam suas filhas de mãos dadas com esses homens.

Contudo, de forma inteligente, o romance apresenta a personagem Melanie Hamilton, que cumpre todas as exigências morais para esse arquétipo feminino que o épico requer. A narrativa apresenta Melanie da seguinte forma:

As antigas amigas de sua mãe reuniam-se a seu redor, pois Melanie tinha uma respeitosa deferência pelos idosos que era muito tranquilizante para as anciãs nesses tempos rebeldes em que os jovens pareciam ter se esquecido das boas maneiras. Suas contemporâneas, as jovens esposas, mães e viúvas, a adoravam porque sofrera o mesmo que elas, não ficara amargurada e sempre lhes emprestava um ouvido solidário. Os jovens apareciam, como sempre fazem, porque se divertiam na casa dela, e lá encontravam os amigos que procuravam. Melanie também fora eleita secretária da Associação para o Embelezamento dos Túmulos de Nossos Gloriosos Mortos e do Círculo de Costura em Prol das Viúvas e Órfãos da Confederação. Essa nova honra chegou após uma reunião calorosa do conselho dessas sociedades, que quase acabou em violência e com a ruptura de laços de amizade de toda uma vida. Durante a reunião, surgira a questão de ser ou não apropriado capinar os túmulos dos soldados da União próximos aos dos confederados (MITCHELL, 1936, p. 722)

É interessante se apropriar dessas duas personagens porque é através delas que se consegue analisar as mudanças temporais mostradas na diegese. Scarlett

como sendo o modelo pós-secessão, tentando se adequar às exigências de um mundo ainda em crise, e Hamilton ainda esperançosa na tentativa de manutenção de seus valores à beira do arcaísmo. Essas duas personagens podem ser lidas como representantes de temporalidades distintas.

Nesse íterim, é sagaz apontar que existem, na obra, as relações de gênero explicitamente apontadas. Scott (1995, p. 75) aponta que

torna-se uma forma de indicar “construções culturais” – a criação inteiramente social de idéias sobre os papéis adequados aos homens e às mulheres. Trata-se de uma forma de se referir às origens exclusivamente sociais das identidades subjetivas de homens e mulheres. “Gênero” é, segundo esta definição, uma categoria social imposta sobre um corpo sexuado.

Exempli gratia, Scarlett e suas construções opostas ao que se esperava de uma verdadeira dama não se qualificaram para o *hall* dos exemplos a serem seguidos – idem para o seu parceiro, Rhett Butler, que, também, era desprezado como o arquétipo cavalheiresco. Por outro lado, Melanie e Ashley Wilkes mimetizam perfeitamente os arquétipos da moral e dos bons costumes. Observa-se, então, que as personagens femininas centrais de *Gone with the wind* são opostas, sendo a primeira a antítese da segunda – que é uma “autêntica dama”. Dessa forma, Scott (1995, p. 86) infere que “as contradições morais entre as personagens femininas centrais da obra simbolizavam as mudanças sociais e estéticas que o romance pós Secessão enfrentava”.

Sobre o texto de Faulkner (1897-1962), desde 1931, quando *Forum* – uma revista estadunidense amplamente conhecida – publicou “Uma rosa para Emily”, o conto passou a ser aclamado e incontestavelmente reconhecido como uma obra singular da literatura e das narrativas curtas de William Faulkner (1897-1962) a mais passível de ser analisada em diversos artigos acadêmicos. A obra, desde o seu lançamento, não deixou de instigar seus vorazes leitores, curiosos em suas inferências em leituras interpretativas e os críticos, que são atraídos por suas sutilezas e pela excelência de sua construção.

Em *A rose for Emily*, a narrativa confunde-se com o que de fato é realidade ou imaginação. A caracterização da personagem se amalgama com os diversos pontos de vista que modulam a sua história. É impossível determinar quem de fato era essa mulher. Essas indeterminações compõem exatamente quem ela era: uma pessoa

misteriosa e de muitas faces, sendo capaz de confundir o imaginário das pessoas da cidade de Jefferson. Trancafiada em sua casa, guardando estreitamente seus valores na iminência da falência, a protagonista é a alegoria perfeita da simbologia de um tempo que já estava condenado ao fracasso diante da modernidade iminente.

Finalmente, entra em cena (literalmente) Blanche DuBois. A terceira protagonista dessa análise mantém-se camuflada entre o real e o imaginário. A sua narrativa, dessa vez em formato dramático, dá voz à personagem. As suas ações, contudo, evidenciam o seu deslocamento em relação àquele tempo diegético. A própria Blanche apresenta modos e atitudes exageradas e caricaturais, que são artifícios empregados pelo autor em sua narrativa para atuarem como reforçadores de sua personalidade e que fazem ficar ainda mais evidente o contraste entre ela e o contexto social em que ela se insere após sair de Belle Reve e ir morar num cortiço com sua irmã Stella DuBois – mais tarde chamada de Stella Kowalski – e o seu marido ignorante Stanley Kowalski. Além dos traços caricaturais, a narrativa se apoderava da fala popular (gírias e incorreções) para evidenciar as origens das personagens e em qual tempo e contexto social e temporal elas se inseriam.

O ponto de encontro entre as obras a serem analisadas é justamente o tempo das narrativas. Todas elas mostram a iminente transição estético-temporal diegética, mas apontam as dificuldades de adaptação e rompimento dessas barreiras enfrentadas pelas protagonistas. Melanie e sua tradicional forma de ser não se adapta ao novo, e Scarlett, rompendo com as regras morais e tentando se adaptar à nova sociedade, reduz ainda mais os seus já diminutos valores morais para aquele contexto. A personagem Emily, de Faulkner, trancafia-se em seu mundo e sucumbe ao tempo, que não para. Blanche, por sua vez, de posse da sua própria narrativa, demonstra quão deslocada e afetada se encontra ao ser transposta da sua vida e de seus costumes em Belle Reve para o mundo real e moderno ao qual não está habituada. Nesse sentido, Ricoeur (1995, p. 85) escreve:

existe entre a atividade de narrar uma história e o caráter temporal da experiência humana uma correlação que não é puramente acidental, mas representa uma forma de necessidade transcultural. Ou, em outras palavras: que o tempo torna-se tempo humano na medida em que é articulado de um modo narrativo, e que a narrativa atinge seu pleno significado quando se torna uma condição da existência temporal.

Nesse ponto, é provável que as narrativas tenham destacado princípios morais que a sociedade já começara a observar no período da Reconstrução. Em *Scarlett O'hara*, por exemplo, começa-se a emular uma latente transformação estética e social que seria notada a partir de então. Contudo, anos de tradição não se desprendem tão facilmente, por isso a necessidade de demonstrar o a dualidade da protagonista em relação ao contexto social.

2.1 A AFIRMAÇÃO DO ETHOS ROMÂNTICO DE SCARLETT O'HARA

De acordo com Hegel (1980), a construção ou caracterização narrativa de uma personagem é a “habilidade de o autor, através do narrador, de soprar vida em suas personagens”. Em outras palavras, essa manipulação é a forma como as personagens são apresentadas para o seu público. Muller (1975) teoriza que existem quatro formas de caracterização das personagens de ficção: a direta, na qual o narrador explora traços físicos e de personalidade; a exposição das formas como essas personagens falam e se comportam; o que essas personagens falam e pensam de outras personagens e, por fim, o que pensam sobre si mesmas.

A narrativa começa quando Scarlett tinha cerca de 16 anos de idade e já está apaixonada por Ashley Wilkes – embora isso fosse um segredo que ela não revelou. Ao passo que os homens que conviviam com ela – aqui um destaque para os irmãos Brent e Stuart Tarleton – que disputavam a sua mão, a protagonista sequer os notava. É realçado em toda a narrativa que Scarlett não se deixava levar pela ideia romântica de fragilidade que a sociedade esperava das mulheres contemporâneas, embora ela esperasse casar-se por amor – algo que demoraria a acontecer. Scarlett casou-se três vezes. O seu primeiro casamento, com Charles, ocorreu por teimosia e rancor; o segundo, com Frank, podia lhe proporcionar uma vida confortável; e o terceiro, com Rhett, foi por sentimento. A narrativa infere que se Scarlett entendesse os seus maridos, ela jamais os perderia; se ela entendesse Ashley, não o amaria por tanto tempo; se ela entendesse Rhett, nunca o perderia.

Pode-se observar que *O'Hara* é construída com todos os aspectos de construção supracitados (a direta, a de exposição, a visão sobre outras personagens e, por fim, o que pensam de si mesmas). O romance se inicia invariavelmente com a caracterização física da personagem, conforme segue:

Scarlett O'Hara não era linda, mas os homens raramente se davam conta disso quando enredados por seu encanto, como acontecia aos gêmeos Tarleton. Em seu rosto, os traços delicados da mãe, uma aristocrata litorânea de ascendência francesa, combinavam-se com excessiva nitidez aos do pai irlandês, mais grosseiros. Mas era um rosto arrebatador, de queixo pontudo e maxilar quadrado. Os olhos eram verde-claros, sem qualquer toque de castanho, sombreados por profusos cílios negros de pontas levemente arqueadas. As sobrancelhas espessas e escuras, um tanto oblíquas, sobressaíam-se na pele alva como a magnólia, aquela pele tão apreciada pelas mulheres sulistas, e muito bem protegida contra o sol quente da Geórgia por chapéus de sol, véus e luvas (MITCHELL, 2008, p. 11).

Conforme a narrativa, o narrador heterodiegético de Mitchell já sinaliza a sua impressão sobre a protagonista. Deixa claro que ela não era linda, mas que alguns de seus atributos supriam essa falta. Além disso, deixa explícito que a pele da protagonista era bem cuidada e, tal qual nas demais mulheres sulistas, era alvo de apreciação. A narrativa continua a fornecer indícios da personalidade e do físico de O'Hara:

Sentada com Stuart e Brent Tarleton à sombra fresca da varanda de Tara, a fazenda de seu pai, naquela iluminada tarde de abril de 1861, ela fazia uma bela figura. Seu novo vestido florido de musselina verde espalhava dez metros de tecido ondulante à sua volta e combinava perfeitamente com as sapatilhas de pelica que o pai lhe trouxera recentemente de Atlanta. O vestido se ajustava com exatidão à cintura de 43 centímetros, a menor em três condados, e o corpete justo revelava seios maduros para seus anos. Mas, apesar de toda a modéstia das saias espalhadas, do recato do cabelo preso em um coque suave e da tranquilidade das pequenas mãos brancas cruzadas sobre o colo, sua verdadeira personalidade não ficava oculta. Os olhos verdes no rosto meigo eram turbulentos, voluntariosos, cheios de vida, em desacordo com seu ar decoroso. As boas maneiras lhe haviam sido impostas pelas gentis repreensões maternas e pela disciplina mais severa de sua babá negra, Mammy; os olhos, entretanto, lhe pertenciam (MITCHELL, 2008, p. 11).

No trecho supracitado, nota-se a impetuosidade da protagonista em estar tão à vontade com dois homens – hábitos incomuns para a sua idade e a sua época. O narrador prossegue realçando os atributos físicos da protagonista. Contudo, traz à tona um traço importante da personalidade de Scarlett O'Hara: apesar de seu jeito aparentemente recatado, a menina deixava transparecer o seu orgulho por seus atributos físicos – tendo a cintura mais bem delineada em três condados – e não conseguia esconder, através do seu olhar, a sua inquietação e jeito feroz.

Kennedy (1979, p. 74) faz uma consideração interessante acerca da construção de O'Hara: "O local em que se ambienta a ficção, é indicativo da personalidade que a protagonista pode apresentar ao longo da estória". Essa seção se concentrará em analisar, de forma geral, como a protagonista do romance de Mitchell prioriza a sua sobrevivência em meio ao cenário da guerra civil. É nítido em todas as páginas do clássico que Scarlett é tida como uma mulher forte e muito à frente do seu tempo. Embora ela seja narrada e construída como uma heroína capaz de suportar qualquer coisa, a personagem vislumbra tempos em que seja verdadeiramente feliz, nos quais não precise sacrificar-se em troca de dinheiro, sobrevivência e um certo status social. Isso fica claro, mais uma vez, na narrativa:

A guerra, boba! A guerra vai começar a qualquer momento. E você não acha que algum de nós continuaria na faculdade durante uma guerra, não é? — Vocês sabem que não vai haver guerra alguma — disse Scarlett, entediada. — É tudo conversa. Porque Ashley Wilkes e o pai disseram a papai na semana passada que nossos representantes em Washington chegariam a... a... um acordo amigável com o Sr. Lincoln sobre a Confederação. E, de qualquer jeito, os ianques morrem de medo de lutar contra nós. Não vai haver guerra alguma e estou farta de ouvir falar nisso. — Não vai haver guerra alguma?! — protestaram os gêmeos, indignados, como se tivessem sido feitos de bobos. — Ora, doçura, é claro que vai haver uma guerra — disse Stuart. — Os ianques podem estar com medo de nós, mas, depois do jeito como o general Beauregard os expulsou do forte Sumter anteontem, eles vão ter de lutar ou ficar com fama de covardes diante do mundo todo. Sim, porque a Confederação... Scarlett fez um muxoxo de impaciência. Se vocês falarem "guerra" mais uma vez, eu entro em casa e fecho a porta (MITCHELL, 2008, p. 13).

Aceitar a iminência da guerra era o mesmo que cogitar a possibilidade de mudar drasticamente o seu padrão de vida. Tudo o que Scarlett não queria. O trecho supracitado finaliza com o narrador reproduzindo o que a protagonista reflete acerca do assunto: ela se fecha. Fecha-se para a possibilidade de descer o seu nível social. Muito embora prezasse pelos status, a protagonista queria se casar. Não com qualquer um ou com os gêmeos Tarleton. Ela queria aquele que não podia ter: Ashley. E para isso, sagazmente, adquiriu a personalidade que, segundo ela pensava, atraía os homens. A narrativa prossegue demonstrando a adaptabilidade da personagem:

Mas Scarlett pretendia se casar — se casar com Ashley — e estava disposta a parecer recatada, dócil e desmiolada, se fossem essas as qualidades que atraíam os homens. Por que os homens eram assim, ela não sabia. Só sabia que tais métodos funcionavam. Nunca a interessou o suficiente tentar descobrir o motivo, pois nada sabia dos

processos interiores da mente de qualquer ser humano, nem mesmo dos próprios. Só o que sabia era que, se fizesse ou dissesse assim ou assado, os homens infalivelmente responderiam com o assim ou assado complementar. Era como uma fórmula matemática e não mais do que isso, pois matemática era a única matéria que Scarlett aprendera com facilidade em seus tempos de escola. Se ela pouco sabia sobre as mentes masculinas, menos ainda conhecia das femininas, pois elas a interessavam em menor grau. Nunca tivera uma amiga, e nunca sentira falta. Em sua opinião, todas as mulheres, inclusive as duas irmãs, eram inimigas naturais na perseguição da mesma presa — homens (MITCHELL, 2008, p. 67).

Ao contrário do que se supunha acerca das mulheres desse período, quando se pensava que eram ingênuas e sem sagacidade, Scarlett já começa a apresentar um modelo feminino que sugere indícios de mudanças estéticas na construção da mocinha – que já não se comporta apenas como um fantoche nas mãos de personagens masculinos da sociedade patriarcal, conforme postula Guo (2019). Nesse sentido, O'Hara não somente premedita suas ações afim de atrair as suas “presas” como também entende que no contexto no qual estava inserida, todas as mulheres queriam exatamente a mesma coisa que ela: fisgar um bom partido para manter o seu padrão de vida.

A narrativa que prossegue caracterizando a protagonista de Mitchell deixa evidente a sua ferocidade no que diz respeito à sua visão sobre outras mulheres. Conforme exposto no trecho supracitado, Scarlett não confiava em ninguém, de modo que era sozinha e confiava apenas em sua mãe. A sua rusga, em especial, era com Melanie, que possuía tudo o que ela queria – em especial, o seu amado. O narrador continua a apresentar as impressões da personagem:

— Pelo manto de Cristo! — falou enfim e se sentiu um pouco aliviada. Como é que, só tendo 18 anos, Melanie podia se contentar em ficar em casa, nunca se divertir e usar luto pelo irmão? Melanie parecia não saber, ou não se importar, que a vida passasse com esporas tilintando. “Mas ela é tão sem graça”, pensou Scarlett, socando o travesseiro. “E nunca foi popular como eu, que não sente falta das coisas que eu sinto. E... e, além disso, ela tem Ashley e eu... eu não tenho ninguém!” E com renovado desgosto, teve outro acesso de choro (MITCHELL, 2008, p. 166).

É interessante perceber como Scarlett não se apegava a essa nostalgia pelas tradições – às quais, a bem da verdade, nunca foi muito afeita, questionando o comportamento “adequado para uma dama” desde sua juventude e subvertendo esse comportamento ao assumir a postura de dona de si e enxergar os homens como

meros degraus para a manutenção de seu status social. As emoções demonstradas pela heroína se camuflam com a sua força, deixando bem evidente que o seu desespero se dá por não conseguir o que planejou.

Scarlett se casou três vezes. A primeira vez, com Charles, que é irmão de Melanie; a segunda, com Frank, que é noivo de sua irmã Suellen. A protagonista engana esse ricaço de meia idade dizendo que a sua irmã cansou de esperá-lo e se casou com outro. E a terceira, com Rhett. O sentimento que impera em seu primeiro casamento é o rancor, e na segunda vez, casa-se por dinheiro. A narrativa prossegue descrevendo o sentimento de desapego e rancor de Scarlett com relação à sua irmã e a Frank:

Scarlett se surpreendeu ao ver que Suellen parecia quase bonita, apesar da magreza que persistira desde a moléstia. Suas bochechas estavam coradas e havia uma ligeira luminosidade em seus olhos. “Ela realmente deve gostar dele”, pensou Scarlett, desdenhosa. “E imagino que ficaria parecendo quase humana se conseguisse um marido, mesmo que fosse o velho Frank estraga-prazeres” (MITCHELL, 2008, p. 471).

Fica evidente o sentimento de desgosto de O’Hara pelo velho Frank. Assim, ao casar-se com ele, sua única intenção era a vida boa que poderia usurpar. Inclusive, o narrador onisciente de Mitchell cristaliza essa intenção:

Acho que vou ganhar bastante dinheiro se as coisas se arranjam. Diante da palavra “dinheiro”, a cabeça dela se voltou para ele, clara como cristal. —O senhor está dizendo que ganhou dinheiro? Ele se expandiu visivelmente diante do interesse dela. Poucas mulheres, além de Suellen, lhe davam mais que atenção superficial, e era lisonjeiro que uma antiga beldade como Scarlett se prendesse às suas palavras. Não estou milionário, Sra. Scarlett, e, comparando ao que tinha, o que tenho agora parece pouco. Mas ganhei mil dólares este ano. É claro que metade se destinou ao pagamento do novo estoque, aos consertos da loja e ao aluguel. Mas me sobraram quinhentos dólares de lucro, e, como as coisas certamente vão se arranjar, espero ganhar 2 mil dólares ano que vem. Com certeza, terei onde aplicá-los, pois tenho outro ferro no fogo. Ela ficara extremamente interessada na conversa sobre dinheiro. Ocultou os olhos com os cílios espessos e se aproximou um pouco dele. —O que quer dizer com isso, Sr. Kennedy? Ele riu e bateu com as rédeas no lombo do cavalo. — Acho que estou lhe aborrecendo falando de negócios, Sra. Scarlett. Uma jovem bela como a senhora não precisa saber nada sobre negócios. Velho tolo. —Ah, sei que não entendo nada de negócios, mas estou tão interessada! Por favor, conte-me tudo a respeito e poderá me explicar o que eu não entender (MITCHELL, 2008, p. 584).

As impressões que se tem sobre a protagonista são dadas exclusivamente pelo narrador heterodiegético, que tece pontuações e juízo de valor sobre a protagonista, sempre a colocando em posição de usurpação e interesse em uma vida melhor e gloriosa – principalmente no contexto social em que viviam. Esse tom que indica a ganância da personagem a faz, aos olhos do narrador, passar por cima de qualquer um – inclusive da sua irmã.

É interessante observar, também, quão realista é a intencionalidade de Scarlett em relação a tudo o que ela almeja. Suas ações nada sutis são percebidas, inclusive, pela sua empregada e companheira Mammy. Ao perceber que a protagonista estava tentando seduzir o noivo de sua irmã Suellen, o narrador expõe:

Scarlett lhe lançou um olhar aguçado e Mammy o retribuiu com tranqüila onisciência. — E o que você vai fazer a respeito. Contar a Suellen? — Vê te ajudá a agradá o sinhô Frank de todo jeito que pudé — disse Mammy, enfiando as cobertas em torno do pescoço de Scarlett. Scarlett ficou quieta por um tempo enquanto Mammy ajeitava o quarto, aliviada de não precisar discutir com ela. Nada de explicações, nada de censuras. Mammy entendera e estava quieta. Scarlett encontrara em Mammy uma realista menos compromissada que ela mesma. Scarlett era sua filhinha, e o que sua filhinha queria, mesmo que pertencesse a outra, Mammy estava disposta a ajudá-la a obter (MITCHELL, 2008, p. 590).

É digno de nota que, atestando as impressões sobre a personalidade da protagonista, a narrativa expõe a sua capacidade de manipulação e frieza. Até mesmo com Mammy, a sua cúmplice e apoiadora, O'Hara não abria mão de ter as suas vontades feitas, como se vê a seguir:

Estou branca como um cadáver — disse ela —, e meu cabelo está mais duro que o rabo de um cavalo. — Num tá tão bonita como podia. — Hãã... Está chovendo muito? — Vosmecê sabe que tá. — Bem, mesmo assim, você tem que ir ao centro para mim. — Nessa chuva num vô. — Vai sim, ou então eu mesma vou. — Que vosmecê tem pra fazê que num pode esperá? Parece que vosmecê já fez muito prum dia só. — Quero — disse Scarlett, examinando-se cuidadosamente no espelho — um vidro de água-de-colônia. Você pode lavar meu cabelo e enxaguá-lo com a colônia. E compre um vidro de pasta de semente de marmelo para deixá-lo assentado. — Num vô lavá cabelo com esse tempo, e vosmecê num vai botá perfume no cabelo feito muié assanhada. Não se eu tivé ar pra respirá. — Ah, vou sim. Veja em minha bolsa e pegue aquela pepita de cinco dólares e vá ao centro. E...hãã... Mammy, aproveite e me compre um ruge também. Que é isso? — perguntou Mammy desconfiada. Scarlett olhou para ela com uma frieza que estava longe de sentir. Nunca havia como saber até que ponto se podia usar Mammy. — Não importa. Só peça. — Num vô

compra nada que num sei que que é. — Bem, é pintura, se está tão curiosa! Pintura para o rosto. Não fique aí parada inchando feito um sapo. Vá! (MITCHELL, 2008, p. 592).

Mesmo sendo liberta, pode-se notar o tom como os empregados, principalmente negros, eram tratados. A sua linguagem também demonstra pouco ou nenhum estudo. Embora seja inerente à protagonista, é válido mostrar como, para ela, essa pessoa que sempre lhe apoia não passa de uma marionete a serviço de suas vontades.

Mais uma prova de que Scarlett já começa a apresentar um comportamento fora da curva para com relação aos costumes da época é a não vivência do luto. Era esperado que as viúvas se comportassem e vivessem para a sua família. Scarlett O'Hara passou a procurar um novo marido e um verdadeiro amor. A figura da protagonista como representante das mulheres da época pode se adaptar à nova situação e à nova vida, rejeitar toda a velha tradição e seguir o seu próprio caminho. É por causa da guerra que essas mulheres passarão a lutar por sua sobrevivência. Elas não têm escolha: ou se adaptam ou são deixadas para trás e levadas pelo vento. Disso, sabe-se:

Em duas semanas, Scarlett se tornara esposa e após dois meses estava viúva. Ficou logo liberta dos laços que assumira com tanta pressa e sem muito pensar, mas nunca voltou a conhecer a liberdade descuidada dos dias de solteira. A viuvez tinha se seguido rapidamente ao casamento, mas, para sua consternação, logo veio a maternidade. Nos anos que se seguiram, quando pensava naqueles últimos dias de abril de 1861, Scarlett nunca conseguia se lembrar bem dos detalhes. O tempo e os acontecimentos ficaram condensados, embaralhados como em um pesadelo que não possuía realidade nem razão. Até o dia de sua morte, haveria pontos em branco em sua memória daqueles tempos. Especialmente vagas eram as lembranças da época entre sua aceitação de Charles e o casamento. Duas semanas! Um noivado tão curto teria sido impossível em tempos de paz. Nesse caso, haveria o decoroso intervalo de um ano ou de pelo menos seis meses. Mas o sul fora incendiado pela guerra, os acontecimentos rugiram com uma velocidade estonteante, como carregados por um vento poderoso, e o lento andamento dos velhos tempos estava perdido. Ellen torcera as mãos e aconselhara o adiamento, para que Scarlett pudesse pensar melhor no assunto. Mas Scarlett fizera cara feia e ouvido mouco às súplicas. Casar ela iria! E rapidamente, também. Em duas semanas (MITCHELL, 2008, p. 134).

A obra tem um tom dramático. Embora tenha sido escrita aproximadamente 60 anos após os eventos que descreve, não deixa de ser fiel, por exemplo, ao racismo e

ao esnobismo que são frustrantes para uma sociedade moderna. Isso é digno de nota porque paralelamente à emancipação dos escravizados, acontece a modernização da sociedade de modo geral, eliminando, assim, certos costumes e conceitos comuns. É por isso que Scarlett é narrada sempre como uma mulher que se difere das demais, sendo ela interessada em seu sustento, mesmo que isso se dê através de seus casamentos, e impetuosa, diferente daquilo que a sua mãe esperava. Criada para ser uma boa esposa, a protagonista é disruptiva nesse sentido. O narrador de Mitchell (1936) deixa isso explícito quando afirma sobre a personagem:

É claro que ela sabia que pessoas casadas ocupavam a mesma cama, mas nunca tinha pensado nisso antes. Parecia muito natural no caso de sua mãe e seu pai, mas nunca se aplicara a ela. Agora, pela primeira vez desde o churrasco, ela percebia o que causara a si mesma. A ideia daquele rapaz estranho, com quem ela não queria de fato ter se casado, deitar-se com ela quando seu coração estava se dilacerando em uma agonia de arrependimento pelo ato impulsivo e na angústia de perder Ashley para sempre, era demais para suportar. Enquanto ele se aproximava hesitante, ela falou em um sussurro rouco: — Se chegar perto de mim, eu vou gritar bem alto. Eu grito! Grito... bem alto! Afaste-se de mim! Não se atreva a me tocar! Então Charles Hamilton passou sua noite de núpcias em uma poltrona no canto, não muito infeliz, pois entendeu, ou pensou entender, o recato e a delicadeza de sua noiva. Ele estava disposto a esperar até que seus temores se dissipassem, para só então... só então... Ele suspirava ao se virar buscando uma posição confortável, pois estava indo para a guerra muito em breve (MITCHELL, 2008, p. 116).

Esse teor de moralidade, o de se deitar apenas com os que se ama, é mais um traço da dualidade de Scarlett. Por mais que ela fuja dos padrões impostos pela sociedade em que está inserida, é praticamente impossível ser imiscível. No trecho supracitado, é possível notar a ausência de felicidade em seu casamento e a sua real intenção: manter o seu status social.

A figura da protagonista é sempre descrita em comparação a outras personagens. Há sempre dois momentos narrativos: o antes da Guerra Civil, quando Scarlett vive em uma família perfeita, cuja mãe é gentil, o pai é rico e tem uma negra que cuida dela e a mimbra de todas as formas possíveis. Vem daí o seu ar recatado e jeito de dama. Nesse ponto da narrativa, a protagonista é admirada por todos os homens que a cercam. O outro momento é durante a Guerra Civil. O jeito ardiloso de O'Hara vem à tona de modo que ela reverte situações a seu favor e consegue sobreviver ao caos que a cerca. Toda essa astúcia lhe faz ser evitada pelas demais personagens.

Silenciosamente, Scarlett concordava com tia Pitty. Ela também sentia que as mulheres não a respeitavam, exceto, talvez, Melanie. As demais a olhavam com insolência. Somente com Melanie não havia esse olhar. Nunca a encarava com o jeito frio de avaliação, não havia nenhum escárnio em seus olhos e, quando conversavam, existia uma nota especial em sua voz, cortês, respeitosa, ansiosa para ser útil (MITCHELL, 2008, p. 223).

Sempre muito impulsiva, após o seu primeiro casamento com Charles Hamilton, numa tentativa de “retaliar” o casamento de Ashley Wilkes com Melanie Hamilton, a protagonista fica viúva. Como de costume, esperava-se que as damas se trancassem e vivessem o seu luto. A protagonista não seguiria esse padrão moral imposto pela sociedade. Sempre dada às danças, aos cortejos e aos risos fáceis, Scarlett não permitiu que falassem por si (embora o foco narrativo seja em terceira pessoa). Ela é uma das primeiras personagens femininas dessa época que começam a pensar por si mesmas ao invés de deixar que os outros pensem por ela novamente (GUO, 2019).

A narrativa deixa claro que aproximadamente um ano após a morte de Charles Hamilton, Scarlett começa a voltar a viver livre do seu luto. Luto este que a deixava profundamente infeliz. Ela gostava de se sentir desejada, a bela do condado – tal qual a personagem Blanche, de Williams (2004). Sem se importar com a desaprovação dos outros, “ela se comportou como se comportava antes do casamento – foi às festas, dançou, andou com soldados, flertou [...]”. (GUO, 2015, p. 338). Obviamente, por ser diferente, ela é repreendida pelo código social. No entanto, na sociedade moderna, ninguém tem o direito de impedir uma viúva de buscar a felicidade, especialmente um novo casamento. As nuances narrativas, segundo Guo (2015), deixam sutilmente explícitas as mudanças de condutas que a sociedade passava e como O’Hara tentava se adaptar a elas e viver suas volúpias em meio àquilo.

2.2. FRAGMENTAÇÃO DA HEROÍNA DE FAULKNER

Já em *A Rose for Emily*, de Faulkner (1934), o autor se apodera do recurso da retrospectiva (*flashback*), o que, para o leitor, descomplica a tarefa de acompanhar o enredo. Isso permite melhor distinguir entre o passado e o “presente” diegético, bem como destacar alguns episódios e facetas marcantes da vida e da personalidade da protagonista, além dos eventos que aparecem de maneira muito pontual, já que a

narrativa é, diferentemente do romance de formação, curta. Um traço marcante dessa narração é a participação do leitor em todo o processo descritivo. Diferentemente de *Gone with the wind*, que apresenta o narrador heterodiegético, a homodiegese é uma firula necessária no conto de William Faulkner (DAGHLIAN, 2004).

Por serem narrados de forma indireta e em tom de boatos, os fatos tornam a cronologia e a estrutura da narrativa mais complexas – intencionalmente criada pelo autor. A narrativa informa, então, que após a morte do pai, a protagonista passara a morar só na velha casa – que pode simbolizar a sua personalidade – contando apenas com os serviços de um escravo. A narrativa em primeira pessoa do plural diz:

Só a casa de Emily Grierson ficara ali, alçando sua decadência coquete e teimosa por sobre as carroças de algodão e as bombas de gasolina - excrescência entre excrescências...Depois da morte do pai ela saía muito pouco; depois do sumiço de seu namorado, praticamente ninguém mais a via. Algumas das senhoras cometeram a temeridade de ir visitá-la, mas não foram recebidas. O único sinal de vida na casa era o negro - ainda jovem na época - que entrava e saía com a cesta de compras (FAULKNER, 1934, p. 4-5).

Abalada com a morte do pai, dificilmente sai de casa. Tempos depois, a protagonista se apaixona por Homer Barron, um nortista recém-chegado à cidade como mestre-de-obras de uma construtora encarregada de pavimentar as calçadas de Jefferson, personagem que simboliza os novos tempos pelos quais aquela sociedade estava passando. Seus costumes eram muito diferentes dos de Emily. Além do mais, ele era pobre, conforme deixam explícitas as múltiplas vozes que caracterizam Homer:

Sempre que você ouvia muitas gargalhadas, em qualquer lugar da praça, podia estar certo que Homer Barron estava no centro do grupo. E logo começamos a vê-lo com a Srta. Emily, nas tardes de domingo, passeando na charrete amarela, com a parelha de baios combinando, alugada no estábulo. No princípio ficamos felizes que a Srta. Emily houvesse encontrado um interesse na vida, porque as senhoras todas diziam: - É claro que uma Grierson não pensaria seriamente num nortista, um trabalhador diarista (FAULKNER, 1934, p. 9).

O namoro deles continua por algum tempo, até que Homer se desinteressa por Emily. Ao que se pode inferir da narração, ele não levava o caso a sério. Entretanto, para ela, Barron se tornou a sua razão de viver, o que a fez envenená-lo, pois preferia tê-lo morto ao seu lado a deixá-lo ir. Assim, por 30 anos, manteve o seu cadáver muito bem guardado em um quarto do andar superior de sua residência. Trancafiou-se em

sua casa e deixou o tempo passar lá fora. Essa parte da narrativa é bastante interessante porque à época as pessoas pensavam que ela iria se matar (e torciam por isso). Uma leitura mais atenta, no entanto, revela que ela queria algo capaz de matar não apenas ratos, mas de grande porte – como um homem. O narrador prossegue:

Como quando comprou o veneno para ratos, o arsênico. Isso foi um ano depois de começarem a dizer "Pobre Emily", e enquanto as duas primas a visitavam. - Quero um pouco de veneno - disse ao farmacêutico. Já passara dos trinta, na época, mas ainda era uma mulher magra, talvez mais magra que o normal, com olhos negros e altivos num rosto em que a pele se esticava sobre a testa e em torno das cavidades oculares, um rosto como se imagina que o rosto de um encarregado de farol deve ser. - Quero um pouco de veneno - disse. - Sim, Srta Emily, de que tipo? Para ratos e coisas assim? Acho que ... - Quero o melhor que tiver. Não me importa o tipo. O farmacêutico enumerou vários produtos. - Podem matar qualquer coisa, até mesmo um elefante. Mas o que a senhorita quer é ... - Arsênico - disse ela. - Não é bom? - Quero arsênico. O farmacêutico a olhou de cima a baixo. Ela devolveu o olhar, ereta, seu rosto como uma bandeira desfraldada ao vento. - Bem, claro - disse o farmacêutico. - Se é o que a senhorita deseja. Mas a lei exige que me diga para que pretende usá-lo. A Srta. Emily olhou para ele fixamente, com a cabeça inclinada para trás de modo a olhá-lo diretamente nos olhos, até que os olhos dele se desviaram, e ele foi buscar e embrulhar o arsênico. O garoto negro que fazia as entregas trouxe o pacote ao balcão, o farmacêutico não voltou mais. Quando ela abriu o embrulho em casa, estava escrito na caixa, bem embaixo do crânio e das duas tíbias cruzadas: "Para ratos. "Assim, no dia seguinte, todos dissemos "Ela vai se matar", e dissemos que seria melhor assim (FAULKNER, 1934, p. 9-10).

Ainda sobre o seu relacionamento com Homer Barron, sugere-se, na narrativa, que ele não levava a sério o seu caso com Emily. Mais ainda, infere-se que Homer seria gay. Nas entrelinhas, as vozes narrativas tecem:

[...] porque o próprio Homer - ele gostava da companhia dos homens e costumava beber com os mais jovens no clube Elk's - dissera que não era do tipo de se casar. Então algumas senhoras começaram a dizer que era uma vergonha para a cidade e um péssimo exemplo para os jovens" (FAULKNER, 1934, p. 11).

O que se tem sobre o relacionamento das personagens e sobre a sexualidade de Barron são conjecturas. Ao passo que se pode subentender que ele gostava dos garotos – o que traz uma outra problemática acerca da idade deles – pode-se ler, também, que ele apenas estava desinteressado na solteirona de Jefferson. Uma vez que seus costumes deturpados do Norte lhe colocavam em um outro patamar de comportamento, é interessante, contudo, observar que essas nuances se dão por

digressões e não é explícito quem narra esse detalhe. Todos esses pormenores aparentemente acentuam ainda mais a frieza da protagonista.

Mitchell (2001, p. 372) registra que as digressões narrativas no conto são artifícios narrativos utilizados pelo narrador para trazer certo ar de confiabilidade e, talvez, até mesmo algum sentimento para com a protagonista. Daghlían (2004, p. 6) escreve que

Quando consideramos a loucura de Miss Emily, torna-se inevitável a lembrança das personagens de Poe, que costumava explorar os estados anormais da mente. E, assim como acontece com muitos dos protagonistas de Poe, a figura de Miss Emily tem suscitado análises freudianas.

O autor supracitado ainda sugere intertextualidades entre o conto de Faulkner (1934) e o conto “Washington Square” de Henry James (1843-1916), no qual a protagonista, jovem, se percebe encurralada entre o seu pai dominador e o seu namorado golpista. Talvez, o ponto de partida para ambos os autores na construção dessas personagens tenha sido o poema “A rosa doente”, de William Blake (1757-1827):

Oh Rosa, Estás doente!
O verme que se aventa
Invisível à noite
Nos uivos da tormenta
Encontrou o teu leito
De prazer carmesim;
E seu escuro amor secreto
À tua vida põe fim
(BLAKE, 1993, p. 53).

Com base em semelhanças entre os textos, Mellard (apud JONES, 1994, p. 93) alega que a rosa representa Homer, e o amor assassino de Emily, ou ela própria, é o verme que destrói tudo e todos pela frente – principalmente aquele que ela alegou amar.

Ainda sobre a construção da personagem Grierson, o narrador dá uma informação crucial ao que se refere a ela: é dito que, embora inatingível, ela está situada no passado. Esse deslocamento da personagem do seu tempo imaginário para o tempo real, isto é, as transformações em que a sua sociedade estava passando, determinou o seu não encaixe naquele tempo/espço. Lê-se:

Nós os [os Grierson] imaginávamos muitas vezes como um quadro: ao fundo, Miss Emily, esguia figura vestida de branco; no primeiro plano, a silhueta do pai, virando-lhe as costas, com as pernas abertas, um chicote na mão; ambos, enquadrados pelo caixilho da porta escancarada. Assim, quando ela chegou aos trinta anos ainda solteira [...] (FAULKNER, 1934, p. 341).

As duas descrições atestam que, já fisicamente, Emily mescla características do passado e do presente, da realidade e da fantasia. Ela é, ao mesmo tempo, acima do peso e magra, masculinizada e feminina, viva e “morta”, qualidades que ora atraem, ora repelem e acentuam o imaginário ao seu respeito. “O amor romântico, a noite de núpcias justapõem-se ao assassinato e ao casal deitado, um dos dois estando morto, o que produz um efeito surrealista” (DAGHLIAN, 2004, p. 8).

A dualidade que cerca a personagem é também expressa quando, aparentemente, o narrador tenta despertar a piedade ou a simpatia dos leitores para com a Miss Emily. Por cinco vezes ele a chama de “pobre Emily”. Além do mais, a protagonista é adjetivada como uma pobre material e emocionalmente. Ser órfã também acentuava a sua posição de vulnerabilidade. Por ora, a ausência de uma cronologia ou de datas precisas serve para ressaltar a importância do tempo. A respeito do que se pensava da protagonista, o narrador explicita:

- Pobre Emily. Suas primas deviam vê-la. E logo que as velhas disseram "Pobre Emily", começaram os comentários. - Você acha que ela realmente? [...] “Pobre Emily”, por trás de ciúmes e invejas, quando passavam, nas tardes de domingo, na reluzente charrete [...] “Pobre Emily”. [...] Ela carregava a cabeça bem alta - mesmo quando achávamos que caíra. Era como se mais do que nunca ela exigisse o reconhecimento de sua dignidade como a última dos Grierson; como se usasse este toque de vulgaridade para confirmar sua posição intocável. Isso foi um ano depois de começarem a dizer “Pobre Emily”, e enquanto as duas primas a visitavam (FAULKNER, 1930, p. 9 e 13)

Como se percebe, as descrições psicológica e moral de Emily são diversas. A ideia de intocável acende uma luz que faz alusão à superioridade, embora ela seja, também, aos olhos do retalho narrativo, vulgar. Ao passo que é “pobre” e desperta pena, é orgulhosa e antissocial, que evita o contato com os mais comuns. Essa dualidade característica da narrativa desse conto é interessante na estética narrativa modernista e em suas interdições. A associação de Emily com imagens de ídolos contribui para mantê-la fixa no tempo, ou seja, para ela, o tempo havia acabado.

Essa dualidade permeia todo o conto. A narrativa, em sua primeira parte, a descreve fisicamente de maneira muito detalhada, como se segue:

Levantaram-se quando ela entrou - uma mulher pequenina e gorda, vestida de preto, com uma corrente fina de ouro descendo até a cintura e desaparecendo em seu cinto, apoiada numa bengala de ébano com um gasto castão de ouro. Seu esqueleto era pequeno e leve; talvez por essa razão, o que em outra pessoa seria apenas corpulência, nela era obesidade. Parecia inchada como um corpo submerso há muito tempo em água parada. Os olhos perdidos nas dobras de gordura do rosto, como dois pedaços de carvão enterrados em massa crua de pão, se moviam de um rosto para outro, enquanto a delegação explicava o motivo da visita (FAULKNER, 1934, p. 3).

Logo depois, quando o narrador e suas múltiplas vozes a descrevem novamente, lê-se:

Já passara dos trinta, na época, mas ainda era uma mulher magra, talvez mais magra que o normal, com olhos negros e altivos num rosto em que a pele se esticava sobre a testa e em torno das cavidades oculares, um rosto como se imagina que o rosto de um encarregado de farol deve ser (FAULKNER, 1934, p. 9).

Essas duas descrições revelam que fisicamente a protagonista combina opostos. Presente e passado se contrapõem, a realidade e a imaginação – sendo para alguns gorda, para outros, magra, altiva e modesta, dentre outras características. Toda essa narrativa revela que as múltiplas vozes devem incluir pessoas jovens e velhas – que acompanharam a protagonista desde a sua juventude. Ora assume-se o tom marcadamente masculino e onisciente, ora nem sempre o é, como quando reconta o que os vizinhos viram, dizendo: “Um vizinho viu o criado negro abrir a porta da cozinha para ele entrar, ao anoitecer” (FAULKNER, 1930, p. 9). Essa incerteza narrativa que permeia todo o conto é característica tão importante que alguns críticos chegam até a cogitar a possibilidade de esse narrador anônimo ser o próprio protagonista do conto – com o que esta dissertação não corrobora.

O simbolismo alegórico também está evidente na obra. Daghlían (2004, p. 12) analisa que

Os nomes têm papel preponderante na caracterização das personagens, pois têm uma carga simbólica muito significativa. Miss Emily Grierson (gry-er-son ou gry-uh-son), pronunciado como tendo três sílabas) remete-nos às últimas palavras do conto, “um longo fio de cabelo de um tom cinzento-de-aço”, lembrando a cor dos seus

cabelos (gry, gray) e sugerindo a mulher de nervos de aço que ela aparenta ser.

Tobe, o fiel empregado negro de Miss Emily, é apresentado logo no início como “um velho criado, ao mesmo tempo cozinheiro e jardineiro” (FAULKNER, 1934, p. 1). Ele pode ser interpretado, também, como o diminutivo de Tobias (“Deus é bom”) e, como o seu homônimo bíblico, era fiel e dedicado a uma mulher que não podia sair de casa. Mas, entendido como duas palavras, tanto pode ser o infinito do verbo “ser” (to be) como significar “para ser”, indicando alguém que ainda não se tornou uma pessoa, pois ainda não o é, está para ser (DAGHLIAN, 2004). Como um ser “sem voz”, basicamente um escravizado – um criado mudo –, ele não fala durante toda a narrativa e somente cumpre servilmente as ordens de Miss Emily. Logo após a sua morte, no entanto, “o negro encontrou a primeira das senhoras na porta da frente; deixou-as entrar... e depois desapareceu” (FAULKNER, 1934, p. 14), como mais um “homem insignificante”, mas finalmente em busca da liberdade.

Por fim, a dualidade narrativa permeia todos os aspectos do conto. A cidade vê Miss Emily como uma tradição, e isso pode ser inferido nas passagens em que ela havia sido dispensada de pagar impostos. Segundo Daghlain (2004, p. 14), “quando a comunidade contesta tal privilégio, ela se torna um mero objeto, símbolo de um tempo e de valores que não mais existem”. No entanto, a atitude do que parece ser uma nova geração para com ela é ambígua: ao mesmo tempo em que a reverenciam, consideram-na louca.

2.3 BLANCHE DUBOIS: A HEROÍNA COLAPSADA DE TENNESSEE WILLIAMS

A Segunda Guerra Mundial deixou marcas na História americana e dá espaço à ascensão do American Dream (DÉA, 2013). Personagens como Blanche Dubois, de Tennessee Williams, realçam a transição estética que aquela época testemunhou. Ademais, foi por meio da literatura ou da arte que os cidadãos da época puderam buscar a fuga de uma realidade na qual não há brecha para o fracasso, o insucesso ou a solidão.

Williams (2004), apesar da construção realista de suas personagens, criou um teatro “plástico”, isto é, um teatro com elementos ainda em formação, cujas práticas

experimentais apareciam ainda em formação em suas obras com as nuances que indica nas suas rubricas. Ele constrói personagens com mais do que apenas o que sai da boca deles – as interdições, inclusive, são traços característicos de sua escrita, materializando pensamentos e utilizando-se de estratégias expressionistas, provando que a linguagem dramática abarca mais do que falas e ações. Na obra *Concise Anthology of American Literature*² (1985), lê-se:

Ele emprega uma série de dispositivos literários e teatrais expressionistas: cenários especiais, temas musicais, efeitos incomuns de som e iluminação – tudo como um meio de levar seu público a ver as verdades que se escondem sob a superfície da vida³ (MCMICHAEL, 1985, p. 1844).

Streetcar named Desire (1947) reúne personagens moldados por diferentes sentimentos e matizes de personalidades, embora muito distintas, muito conectadas em alguns aspectos. A protagonista Blanche possui diversas camadas e carrega em sua trajetória muito sofrimento – entretom demarcado durante toda a peça, conforme se vê no trecho a seguir:

Blanche: É... Mas eu nunca fui bastante forte. Quando as pessoas delicadas como eu precisam de calor humano, elas têm de usar cores suaves e pôr uma lanterna de papel na lâmpada para amortecer a luz, mas basta ser delicada! Não sei por quanto tempo ainda poderei enganar os outros (WILLIAMS, 2004, p. 35).

No trecho supracitado, pode-se ver sua (de Blanche) agonia em relação à sua condição psicológica – condição esta que é sempre projetada como algo que vai e vem – e assim há a sobreposição de sua preocupação social dizendo que além de ser “soft” ela precisa ainda ser “attractive”, denotando o que se deve ter para ser aceita e admirada socialmente – função, inclusive, pela qual Blanche gastava muito tempo divagando –, como se não bastasse ter características interiores positivas, ainda há de se ter beleza para que tenha valor para os outros (DÉA, 2013). A isso, as rubricas e o discurso livre de Williams (2004, p. 13) dizem:

CENA II (São seis horas da tarde seguinte. Blanche está tomando banho. STANLEY - Onde é que ela está? STELLA - De molho, num

² Antologia Concisa da Literatura Americana.

³ Conforme o original: “He employs an array of expressionistic literary and theatrical devices: special settings, musical themes, unusual sound and lighting effects – all as a means of leading his audience to see the truths that lurk beneath life’s surface” (MCMICHAEL, 1985, p. 1844).

banho quente, para acalmar os nervos. Está terrivelmente descontrolada. BLANCHE (cantando no banheiro) "Da terra de água azul como o céu, Eles trouxeram uma donzela cativa!".

Mais do que um hábito, os banhos quentes e todos os rituais de beleza a que a protagonista se submetia podem significar uma maneira de se sentir admirada por aquelas pessoas que, culturalmente falando, estavam abaixo de suas vivências. Além disso, Luz (2016), em sua obra intitulada *The illusion of reality – Blanche DuBois and her individual perception of life. The ambiguous construction of self in A Streetcar Named Desire by Tennessee Williams*⁴, indica que esses rituais serviam para dar a ideia de limpeza moral de Blanche.

Os personagens de Williams (2004) apresentados no texto analisado, em sua maioria são frustrados, têm dificuldade de lidar com suas realidades e, por isso, se martirizam. O escapismo deles é quase sempre nocivo; há fuga da realidade e a busca da ilusão, o sexo ou a violência. Suas personagens, de modo geral, nessa obra, são tristes e solitárias. A esse respeito, Déa (2013, p. 26) escreve:

poetas moribundos, alcoólatras, operários humilhados, mulheres reprimidas em seu desejo e liberdade, homossexuais atordoados pela perseguição ou pela não aceitação, dentre outros estereótipos do sujeito moderno que não se adapta ao seu meio. Sem exceção, um mesmo estigma os tortura, a solidão.

Alguns diálogos, inclusive, revelam essa característica das personagens, como o que se segue:

Cena I

Dois homens estão dobrando a esquina, Stanley Kowalsky e Mitch. Eles têm entre vinte e oito e trinta anos de idade e estão vestidos rusticamente, com macacões azuis de trabalho. Stanley carrega sua jaqueta de boliche e um pacote manchado de vermelho que está trazendo do açougue. Blanche corre para o armário e retira a garrafa; ela está com o corpo todo trêmulo e com a respiração arquejante. A garrafa quase lhe escapa das mãos [...] Mais risadas e gritos de despedidas vêm de onde estão os homens. Stanley abre num repelão a porta de tela da cozinha e entra. Tem estatura média, entre 1,72 m e 1,75 m, e é de complexão robusta e compacta. Uma alegria animal que está implícita em todos os seus movimentos e atitudes. Desde os primeiros anos de sua idade adulta, o centro de sua vida tem sido o prazer com as mulheres, o dar e o receber do jogo do amor, não com uma fraca atitude de concessão, de maneira dependente, mas sim com o poder e o orgulho de um galo emplumado de ricas penas em

⁴ A ilusão da realidade – Blanche DuBois e sua percepção individual da vida. A construção ambígua do eu em Um Bonde Chamado Desejo de Tennessee Williams

meio às galinhas. Espalhando-se a partir desse centro absoluto e capaz de satisfazê-lo estão todos os canais auxiliares de sua vida, tais como sua amabilidade para com outros homens, seu gosto pelo humor grosseiro, seu amor por bebida, comida e jogos, seu carro, seu rádio, tudo que lhe pertence, que traz seu emblema de macho rompante. Ele avalia as mulheres num só olhar, com classificações sexuais em que imagens cruas faíscam em sua mente e determinam a maneira como ele sorri para elas) [...] Stanley, Steve, Mitch e Pablo — usam camisas coloridas, de azul berrante, púrpura, xadrez vermelho e branco, verde-claro; eles são homens que se encontram no auge de sua masculinidade física, tão rudes, diretos e poderosos como essas cores primárias. Há pedaços vermelhos de melancia, garrafas e copos de uísque sobre a mesa (WILLIAMS, 2004, p. 3-19).

No trecho supracitado, é possível confirmar a máxima de que as personagens de *Um bonde chamado desejo* se utilizam de escapismos nocivos para viverem as suas vidas. É válido ressaltar que batalhas internas são inerentes ao ser humano. Com isso, de modo inteligente, Williams (2004) apresenta em sua obra personagens com múltiplas camadas – incluindo suas lutas internas, que se refletem no seu modo de agir durante a obra. Por vezes, essas ações variam, tornando quase impossível prever o próximo passo da personagem na trama. Bigsby (2000, p. 32), citando Williams (2004), escreve: “Eu estava criando mundos imaginários em que eu posso me retirar do mundo real porque... Eu nunca fiz qualquer tipo de ajuste para o mundo real⁵”. Nota-se que o próprio Tennessee afirma que entrega personagens reais, com base no mundo real.

Antes de uma análise mais aprofundada da personagem e do cenário em que ela está inserida, é importante lembrar que, no momento em que a peça, de fato inicia, DuBois já havia perdido o seu marido – quem ela não esconde que admirava e amava desde jovem – que, ao que tudo indica, era homossexual ou bissexual e que acabou por suicidar-se. Esse fato singular acarreta um grande trauma na vida da personagem, desencadeando, assim, uma série de ações controversas à moral e aos bons costumes exigidos pela sociedade. Ao tornar-se viúva, ao invés de ter a esperada postura da tradicional viúva de casta alta, que deve ser respeitada e se guardar, Blanche se entrega à promiscuidade e rende-se ao desejo de prazer a partir da companhia de diversos homens desconhecidos.

A ambiguidade da protagonista associada à sua ninfomania, narradas, desbancam a imagem da dama sulista dos Estados Unidos e revelam, mais uma vez,

⁵ Conforme o original: “I was creating imaginary worlds into which I can retreat from the real world because... I’ve never made any kind of adjustment to the real world”.

a mudança – desta feita social – trazida pelo pós-guerra e que começa a se revelar no conto de Faulkner (1930) analisado na seção anterior. Nesse momento da trama, Blanche não corresponde mais às expectativas sociais, sendo isso evidenciado pelas múltiplas vozes que desvendam o seu passado em sua antiga cidade, conforme se percebe no excerto a seguir:

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

STANLEY - Isso foi depois que a propriedade escapou por entre os dedos dela. Mudou-se para o Flamingo! Um hotel de segunda classe que tem a vantagem de não interferir na vida social privada das personalidades que vão lá. O Flamingo é usado para toda espécie de coisa, mas mesmo a gerência do Flamingo ficou tão impressionada com Lady Blanche, que pediram que ela entregasse a chave do quarto, definitivamente! Isto aconteceu duas semanas antes que ela aparecesse por aqui.

BLANCHE (cantando) - "E um mundo de mentiras, como um circo. Tão falso quanto pode ser... Mas não seria pura tapeação. Se você acreditasse em mim!" STELLA - Que... Mentiras... Desprezíveis! (WILLIAMS, 2004, p. 34).

Além desses altos e baixos morais e emocionais, Blanche perdeu *Belle Rêve* (a propriedade da família) em virtude dos custos que as mortes dos seus familiares causaram. Segundo o que se narra, todas as despesas ficaram a cargo da protagonista. Nesse contexto, pode-se analisar como ficam dilaceradas as emoções da protagonista. Em diversos momentos da peça, Blanche procura refugiar-se em seus intermináveis banhos a fim de “acalmar os nervos”, como citado. A fuga da realidade, inclusive, é algo corriqueiro para ela. Mais tarde, percebe-se que essas fugas a mantiveram trancafiada em um local perdido em um passado que já não se encaixava na sociedade em transformação pós-guerra. A peça segue mostrando:

CENA I - RUBRICA: Ela tem cerca de cinco anos mais que Stella. Sua delicada beleza deve evitar a luz forte. Há qualquer coisa em relação às suas maneiras e em relação às suas roupas claras que lembram uma mariposa). [...]

CENA X (Algumas horas mais tarde, na mesma noite. Blanche esteve bebendo continuamente desde que Mitch foi embora. Ela arrastou para o centro do quarto seu baú cheio de roupas, que permanece aberto, com vestidos floridos espalhados por cima. Enquanto ela bebia e tentava arrumar a mala, começou a experimentar uma histérica sensação de libertação, se embandeirou com um vestido de noite, de

cetim branco, meio sujo e amassado, e calçou um par de chinelos cor de prata já gastos, com brilhantes engastados nos saltos). (Agora ela está colocando na cabeça a tiara de fantasia, em frente ao espelho da penteadeira, e murmurando excitada, como se estivesse falando a um grupo de admiradores elegantes).

Remexi minhas malas para ver se encontrava alguma coisa apropriada para os trópicos. STANLEY - E encontrou essa resplandecente tiara de diamantes... BLANCHE - Essa velha relíquia? Ha, ha... Pura imitação. STANLEY - Puxa! Pensei que fossem diamantes verdadeiros. (desabotoa a camisa) (WILLIAMS, 2004, p. 3 e 59).

Nesses trechos de cenas, nota-se o quão destoante do cenário no qual estava inserida naquele momento Blanche era. Ao mesmo tempo em que estava com o seu cunhado grosseiro e sua irmã sem dinheiro, Blanche usava, em um local de baixa renda, uma tiara que lembra diamantes e vestidos longos e caros. Era uma figura carnavalesca naquele local.

Cronologicamente, Blanche se encaixava nos moldes socialmente aceitos: era professora e casada com o jovem Allan – aqui um destaque à sua situação matrimonial. À época, era indiscutível a necessidade de as mulheres já estarem casadas logo cedo. Até então, encaixava-se perfeitamente nos padrões da sociedade norte-americana. O ponto decisivo na vida social e pessoal de Blanche foi a descoberta de que o seu marido estava na cama com outro homem e guarda segredo, o que a sufoca e ela não suporta guardá-lo, acabando por contar ao marido que sabe sobre sua orientação sexual, e isso acarreta em seu suicídio. Ao tornar-se viúva, ao invés de ter a postura esperada de uma dama que acabara de perder o seu amor, Blanche começa uma saga de promiscuidade e rende-se ao desejo de prazer a partir da companhia de estranhos no hotel Flamingo. A isso, Williams (2004, p. 44) aponta:

BLANCHE - Não. 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. Mas havia qualquer coisa... Ele me procurava em busca de ajuda. E eu não sabia disso. Não descobri nada, até depois do nosso casamento... Foi então, que eu percebi que o havia enganado de uma maneira misteriosa e que eu não lhe estava dando a ajuda de que ele necessitava, mas da qual não podia falar! Ele estava num atoleiro e agarrava-se a mim. Mas eu não o estava puxando para fora. Eu estava afundando com ele. E eu não sabia de nada. Exceto que eu

o amava acima de todas as coisas. 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... (Ouve-se fora uma locomotiva quase aproxima. Blanche tampa os ouvidos com as mãos e dobra o corpo. O farol da locomotiva ilumina o aposento enquanto ela vai passando. À medida que o barulho desaparece, Blanche se recompõe lentamente e continua a falar) 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. (A polca pára abruptamente. Blanche se levanta com firmeza. Em seguida, a polca retorna, em tom alto). Saí correndo. Todos saíram correndo e aglomeraram-se em torno daquela coisa horrível, à beira do lago. Eu não podia ver nada, pois havia tanta, tanta gente! Foi então que alguém me tomou pelo braço e disse: "Volte, volte. Não vai querer ver, vai?" Ver? Ver o quê? Então ouvi vozes que diziam: Allan, Allan, 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. E nunca mais houve outra luz em minha vida que fosse mais forte que esta pobre luz de vela [...].

Esse evento foi o estopim para o processo de desequilíbrio da protagonista da obra. Ver o seu amado esposo com outro homem a deixou catatônica. Desde então, a personagem passa a iludir a si mesma e aos demais, demonstrando uma personalidade instável – muitas vezes de maneira inconsciente. Ao mesmo tempo em que é gentil e educada, é arrogante e atrevida. Tenta passar um ar jovial, mas utiliza-se de truques de luz para se esconder.

Sobre a transformação moral da protagonista, Déa (2013, p. 27), escreve:

A ninfomania da personagem chocou os leitores da época por tratar-se de um tabu, ainda mais vinda de uma dama sulista, o que vai de encontro ao moralismo da sociedade moderna, que tem problemas em lidar com tal ambiguidade dessa mulher pura em seus sentimentos e ao mesmo tempo promíscua. Neste momento da trama, Blanche não corresponde mais às expectativas sociais, sendo que o próprio prefeito pede para que ela deixe a cidade, fato este vagamente citado na peça.

É a partir dessas transformações experienciadas que Blanche passa a transitar em um lugar que nunca havia estado antes: a margem da sociedade – local frequentado e evitado a todo custo por O'Hara, por exemplo. Desse modo, a

protagonista deixa a sua vida agrária e parte para Nova Orleans à procura de sua irmã, a qual ela acredita ainda manter a finesse familiar e viver no mesmo padrão financeiro com o qual estava acostumada. Contudo, antes de migrar para a cidade, Blanche passa a frequentar um local nada usual para moças de família: o hotel Flamingo. A peça informa que esse local era o refúgio dessa personagem, de modo que era lá que ela dava vazão aos seus instintos mais primitivos.

STANLEY - Isso foi depois que a propriedade escapou por entre os dedos dela. Mudou-se para o Flamingo! Um hotel de segunda classe que tem a vantagem de não interferir na vida social privada das personalidades que vão lá. O Flamingo é usado para toda espécie de coisa, mas mesmo a gerência do Flamingo ficou tão impressionada com Lady Blanche, que pediram que ela entregasse a chave do quarto, definitivamente! Isto aconteceu duas semanas antes que ela aparecesse por aqui. [...]

BLANCHE - Sim, Tarântula. É o nome de uma aranha muito grande. Era para lá que eu carregava as minhas vítimas. (Derrama mais uma dose no copo) Sim, eu tive muitas intimidades com estranhos. 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. E... Foi então que encontrei você. Você disse que precisava de alguém. Eu também precisava de alguém (WILLIAMS, 2004, p. 50 e 56).

A compulsão e o desequilíbrio de Blanche eram inconsequentes, de modo que ela chega a ter um romance com um aluno de 17 anos de idade, conforme o trecho supracitado. Essas atitudes impulsivas revelam traços pétreos da sua personalidade, como a compulsão sexual, a carência e a ansiedade.

Assim como acontece em *Gone with the wind* e *A rose for Emily*, as personagens adjacentes se inserem em suas vivências e tendem a não se conectar com as protagonistas, realçando ainda mais o seu não encaixe naquela sociedade retratada na ficção. Blanche, por exemplo, é ligada às artes e sofre por estar inserida em uma sociedade extremamente prática e capitalista, sendo percebida, inclusive, como uma caricatura saída de algum livro rebuscado escrito há séculos antes. Sua rotina e as mágoas ainda latentes que a atormentam devido às suas dificuldades são

tratadas como pieguice e infantilidade por Stanley (seu cunhado e filho de imigrantes poloneses), que continuamente tenta derrubar a protagonista por meio de questionamentos abruptos e maus tratos. Isso fica evidente no trecho a seguir:

BLANCHE - Isso quer dizer que nós dois vamos ter que ficar aqui sozinhos?

STANLEY - É. Só eu e você, Blanche. A menos que você tenha alguém escondido embaixo da cama. Para que toda essa plumagem?

BLANCHE - Não vai ser esse tipo de coisa que o senhor está pensando. Esse homem é um cavalheiro e me respeita.

BLANCHE - Sim, porcos, porcos! E quando eu digo porcos, não estou pensando apenas no senhor, mas também no seu amigo, o senhor Mitchell. Ele veio me ver hoje à noite. Teve a ousadia de me visitar em roupas de trabalho e repetir calúnias, histórias, venenos que ouviu do senhor. Mandei-o daqui para fora. STANLEY - Mandou?

STANLEY - E olhe para você! Olhe-se nessa fantasia de carnaval alugada por cinquenta centavos, de algum trapaceiro. E com essa coroa maluca. Que rainha você pensa que é? BLANCHE - Oh, Deus! 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 (WILLIAMS, 2004, p. 61).

É perceptível a tensão entre Blanche e Stanley. A todo momento, ele infere que sabe sobre as mentiras da protagonista, no que diz respeito ao seu passado e planos, e Blanche, por sua vez, deixa evidente o seu temor por toda a falta de educação que permeia os modos do polaco. Este, de toda forma, consegue desestabilizar e perceber os joguetes da mente desequilibrada da protagonista.

A única que oferece algum abrigo psicológico a Blanche é sua irmã, a última de sua família, mas Stella sempre cede aos seus desejos sexuais pelo marido – fato, inclusive, que os uniu de maneira tão sólida. Stella sempre dá prioridade ao seu casamento em detrimento de sua irmã, embora tente, por vezes, agradar a Blanche e Stanley, algo impossível. Apesar de dividida entre o marido e a irmã, o reencontro entre Stella e Blanche serve para conciliá-las, já que a protagonista a culpa por toda a sorte de desgraças que se abateu sobre sua família por causa desse suposto abandono (DÉA, 2013). Contudo, Stella jamais deixa o seu marido por suas raízes. O seu discurso é enfático:

BLANCHE - Agora, não me diga que foi uma dessas misteriosas coisas eletrizantes que acontecem entre duas pessoas! Se você o disser, eu vou rir na sua cara.

STELLA - Eu não vou dizer absolutamente mais nada a respeito disso!

BLANCHE - Está bem, então não diga.

STELLA - Mas existem coisas que acontecem entre um homem e uma mulher no escuro... Que de certa forma fazem todo o resto parecer... Sem importância. (Pausa) Você está falando é sobre desejo brutal... Apenas isso... Desejo!... O nome do bonde, um verdadeiro calhambeque, que atravessa, barulhento, o quarteirão, subindo uma velha rua estreita e descendo outra [...] (WILLIAMS, 2004, p. 31).

Muito embora seja a sua irmã a única que ainda fique no entrelugar da peça, Stella conseguiu se adaptar às transformações que lhe foram apresentadas. Blanche, por sua vez, resistiu e colapsou mentalmente. Embora o relacionamento de Stanley e Stella seja carnal e voluptuoso, isso a mantém confortável naquele ambiente que Blanche tanto detesta – algo que, inclusive, ela nunca entendeu.

O estado emocional e psicológico em que a protagonista se apresenta requer cuidados, os quais são oferecidos por Stella e, inicialmente, por Mitch, como o affair e a esperança de recolocação financeira e social de Blanche, que, até então, livres de julgamentos, são cordiais e sensíveis para entendê-la. Mitch seria, então, o fio de esperança ao qual Blanche se agarra para a resolução dessa sua situação social e amorosa. De todos os homens de New Orleans com que Blanche tem contato, Mitch é o único que se mostra um pouco sensível e capaz de entendê-la. Tudo isso desaparece quando Stanley, o autêntico representante daquela modernidade tosca aos olhos de Blanche, destrói o castelo de cartas da protagonista e diz ao seu pretendente quem ela de fato era e insistia em esconder. Mitch é, então, altamente machista e rude, colapsando ainda mais a já perturbada mente da irmã Dubois:

BLANCHE - Que é que você quer?

MITCH (tentando desajeitadamente abraçá-la) - O que eu estava querendo todo o verão.

BLANCHE - Então case comigo, Mitch!

MITCH - Acho que não quero mais casar com você.

BLANCHE - Não?

MITCH (tirando as mãos da cintura dela) - Você não é bastante limpa para entrar na casa de minha mãe (WILLIAMS, 2004, p. 58).

A desistência de Mitch e a humilhação cessam a possibilidade de Blanche melhorar socialmente, já que ela não mais se casará com o menos ignorante, mais esforçado e inteligente daquele grupo social, realçando a sua condição mental. Com isso, ele derruba de vez os investimentos que ela fez para tentar mostrar-lhe que ambos precisavam do casamento. Ele para agradar a sua mãe e já não ser mais tão

jovem, e ela, por querer uma ascensão social e apagar detalhes indesejados de seu passado.

O seu tratamento para com Blanche é muito alegórico no sentido de como ocorrem os julgamentos sociais. Enquanto não fazia ideia de seu passado, a tratava de forma carinhosa e fazia até mesmo planos conjugais, dando-lhe esperanças. Depois de Stanley lhe contar sobre os fatos ocorridos na antiga cidade da heroína de Williams (2004), da sua estada no Hotel Flamingo, sua forma de agir muda e, automaticamente, ele a descarta, humilhando-a e deixando-a esperando no dia de seu aniversário, abandonada mais uma vez. Mesmo sabendo que tudo isso aconteceu antes de eles se conhecerem, em nome de uma moral quase que inexistente.

Conforme se nota, Mitch prefere considerar seu suposto status moral em detrimento do seu estado emocional. Ele, nitidamente, abre mão de viver algo mais sério com Blanche por vergonha e medo do que outros iriam pensar. Essas atitudes mimetizadas na peça realçam o conduto daquilo que se espera de uma mulher que se desloca de uma condição moral e social para outra à frente desses redutos.

Dito isso e tendo ciência da condição mental delicada da professora, a sua narrativa realça incessantemente esse problema financeiro. É por causa disso que, para Blanche, sua vida entrou em regressão e ela estaria às margens da sociedade, convivendo com símios: “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” (WILLIAMS, 2004, p. 32). Nesse amálgama de acontecimentos, a protagonista é narrada em constante deterioração psicológica.

O deslocamento de Blanche para esse lugar – não somente físico, mas também social – lhe faz perceber, e a todo momento ela deixa explícito em seu discurso, que por ser amante das artes, sofre em meio àquele contexto capitalista e frio. A derrocada de Blanche são os incessantes assédios por parte de seu cunhado e o julgamento ferino de Mitch, o seu affair e esperança de melhora social.

Na construção da personagem que protagoniza a peça, suas atitudes revelam muito sobre a sua personalidade. Desde o seu aparecimento, através do poder de expressão lhe é dado pelo discurso indireto livre, ela exprime suas latentes inseguranças desde que chega à casa da irmã Stella. O ponto mais sensível para Blanche é ser olhada. Ela odeia ser observada diretamente sob a luz forte e, para evitar tal fato, utiliza-se sempre de uma “lanterna chinesa”, que fica inseparavelmente

presa à lâmpada com a finalidade de suavizar a luz que incide sobre si. Esse seu descontentamento em ser observada de perto pode revelar uma possível não aceitação à sua idade cronológica, já que ela esconde a sua idade real, mas também pode indicar uma tentativa de esconder a sua verdadeira face no sentido moral da expressão, como se percebe a seguir:

BLANCHE - É... Mas eu nunca fui bastante forte. Quando as pessoas delicadas como eu precisam de calor humano, elas têm de usar cores suaves e pôr uma lanterna de papel na lâmpada para amortecer a luz, mas basta ser delicada! Não sei por quanto tempo ainda poderei enganar os outros.

BLANCHE - Não, querido. Olhe, o senhor e a senhora da casa ainda não voltaram, portanto, entre. Vamos tomar o último drinque juntos. Com a luz apagada.

BLANCHE - Não quero realismo. Eu quero magia. (Mitch ri) Sim, sim, magia. É o que tento dar às pessoas. Não digo a verdade, digo o que deveria ser verdade. E se isso é pecado, que eu seja amaldiçoada para sempre. Não acenda a luz! (Mitch vai até o interruptor. Acende a luz e olha fixamente para ela. Ela solta um grito e cobre o rosto. Ele apaga a luz novamente).

MITCH (lenta e amargamente) - Eu não me importo de que você seja mais velha do que eu pensava. Mas todo o resto... Meu Deus! Aquelas coisas que você falava sobre seus ideais serem antiquados, e toda aquela conversa fiada sobre o que você sofreu durante todo o verão. Oh, eu sabia que você não tinha mais dezessete anos. Mas fui bastante estúpido para acreditar que você fosse direita.

BLANCHE - Quem lhe disse que eu não era... Direita? Meu querido cunhado? E você acreditou? (WILLIAMS, 2004, p. 56).

Percebe-se, durante a progressão da peça, que ao interagir com as demais personagens, a protagonista sempre se justifica em suas falas, procurando inocentar suas atitudes – ela sempre pensa que está sendo julgada a todo momento. Ela, afinal, quer magia. Quer que tudo seja perfeito – desde a sua aparência, até a forma como é tratada pelos outros. Ainda com relação à sua aparência, a personagem sempre busca afirmação, pois tende a se apresentar de maneira alegórica, sendo até mesmo as suas roupas incompatíveis com aquele ambiente e frequentemente perguntando aos outros como ela está. A marcação indicativa da insegurança quanto à sua aparência é a pergunta “How do I look?” (Como estou?). Em outras vezes, faz comentários autodepreciativos – outra marca característica da personagem – à espera de comentários positivos sobre si, por falta de confiança. A “donzela sulista” se preocupa com a idade e seu status social decadente, e os elogios a deixam menos eufórica e depressiva. Nas cenas em que Blanche bebe o seu necessário uísque, por exemplo,

ela tende sempre a justificar que vai beber apenas um pouco, e que, por isso, não deve ser considerada alcoólatra ou uma mulher sem modos e fora da curva. O seu grande receio é o de não ser aceita. A todo momento isso se torna transparente.

Blanche finda, então, por sucumbir à loucura, alegorizando que aquele comportamento arcaico transposto para a modernidade latente, naquele cenário, já não mais se encaixa. A monumental construção da personagem, que transborda de cultura e bons modos ao ser contrastada com as demais personagens evidencia o seu deslocamento. A sua esquizofrenia deixa evidente o seu estado de rompimento com a realidade:

BLANCHE - Por dentro nunca, eu nunca menti no meu coração... (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).

MULHER MEXICANA - Flores. Flores... Flores para los muertos. Flores. Flores. BLANCHE - Há alguém lá fora. (Vai até a porta, abre-a e olha para a mulher mexicana).

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?

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) (WILLIAMS, 2004, p. 57 e 60).

Naquele contexto, ela foi massacrada. Afetada psicologicamente, Blanche é a mimetização da pessoa que não se adaptou à modernidade e a suas mudanças urgentes. A sua ânsia por compreensão e aceitação só reforçam que a resistência ao novo a enclausura e a apaga. A sua culminância, então, foi a sua retirada ao manicômio:

RUBRICA: (Um médico e uma enfermeira apareceram do lado da esquina e subiram os degraus até o alpendre. A gravidade de sua profissão é exagerada. Eles têm aquela indefectível aura de instituição

estatal, com seu cínico desinteresse. O médico toca a campainha. O murmúrio do jogo é interrompido).

BLANCHE (com voz aguda) - Sim! Sim, esqueci uma coisa! (Passa rapidamente por ele e vai ao quarto. Pálidos reflexos aparecem nas paredes em sombras estranhas e sinuosas. A varsoviana é como que filtrada em uma estranha distorção, acompanhada pelos gritos e barulhos da floresta. Blanche agarra as costas de uma cadeira como para se defender).

ENFERMEIRA - Estas unhas precisam ser cortadas. (O médico entra no aposento, ela olha para ele) Camisa de força, doutor? MÉDICO - Só se for necessário.

BLANCHE (agarrando-se a seu braço) - Seja o senhor quem for... eu sempre dependi da bondade dos estranhos... (WILLIAMS, 2004, p. 67-68).

Apesar da imagem da “nova mulher” e do problema econômico que obrigava esposas, viúvas e filhas a procurar trabalho fora de casa, já que os bons casamentos estavam cada vez mais escassos, como se pode ver na relação de Blanche com os seus affairs, algumas tradições mantinham-se fortes no estilo de vida de algumas pessoas. Como já visto, a protagonista deslocada de sua linha temporal tentava a todo custo restaurar a “pureza perdida dos valores americanos” através de um bom casamento para mostrar à sociedade que não estava sozinha. Contudo, a impossibilidade de alcançar esse objetivo que, assim como o conceito de cultura, estava se transformando, afetou ainda mais a heroína, que mergulhou de vez em seus doces delírios em um mundo que se perdeu no passado.

3 O'HARA, BLANCHE E EMILY: O DESAPARECIMENTO DO NARRADOR E O SURGIMENTO DA PROTAGONISTA QUE SE NARRA

3.1 SCARLETT O'HARA: A MOCINHA IMPLACAVELMENTE SOLITÁRIA DE MITCHELL

Cabe retomar, neste capítulo, a forma narrativa das três obras, sendo a do romance de Mitchell (2008), a terceira pessoa e sua onisciência; o conto de Faulkner (1934) e a primeira pessoa do plural; e a peça de Williams (2004), trazendo o desaparecimento do narrador por ser um texto dramático e as transformações culturais que permeiam essa mudança estética.

Embora conflituosa a relação entre literatura e pesquisa, através do avanço dos estudos literários – o que inclui a crítica – isso se torna factível. Durão (2011, p. 3) infere que “a ascensão da Teoria, uma nova formação discursiva nascida da teoria literária colocou a literatura no centro das humanidades”. O estudo literário e dos operadores formais dos textos abre possibilidades para discussões mais aprofundadas acerca do mote literário em geral e transcende esses estudos, dando-lhes credibilidade, deixando de ser apenas algo banal, disfuncional, como se pensou durante muito tempo.

Com isso, retomar-se-ão, aqui, a exploração e o aprofundamento de alguns pontos formais das obras, isto é, o narrador e as transformações culturais do período em que foram escritos os textos. A construção das personagens através das narrativas revela algo recorrente da literatura desse período: a centralidade do feminino sendo caracterizada por vozes marcadamente masculinas e o reflexo dos aspectos temático-culturais na diegese.

Esses elementos tão claramente destacados até aqui fornecem um arcabouço para a capitulação final deste trabalho, desvelando como as transformações narrativas afetam a natureza da ficção contemporânea. A caracterização performática da heroína de Williams (1930), por exemplo, traz o “ver”, isto é, presume-se que alguma ação esteja sendo desencadeada em cena, à medida que um indivíduo (em regra geral, o espectador) esteja observando esse determinado acontecimento (CEBULSKI, 2013).

Em *Gone with the wind*, escrito em 1936, por Margareth Mitchell, tem-se o narrador onisciente em terceira pessoa, que a todo tempo detalha, com suas próprias impressões, as características, pensamentos e traços da personalidade não só da protagonista, mas também de todas as demais personagens da obra. Isso é comum

nesse tipo de narrativa. Sobre isso, Pinna (2007, p. 23) postula:

O narrador intruso é o narrador na terceira pessoa que se dirige diretamente ao apreciador e/ou julga de maneira direta as personagens e os acontecimentos. Ou seja, não assume uma posição de neutralidade diante daquilo que narra. A intrusão é seu traço característico mais marcante — ao passo que narra os acontecimentos, o narrador intruso tece comentários próprios, entrosados ou não com a estória narrada, sobre os acontecimentos, a vida das personagens, seus costumes, a moral vigente e tudo mais que lhe ocorrer.

Portanto, nesse tipo de obra, o romance epopeico, quem fala ao leitor não é o autor (nesse caso, Mitchell), mas sim, um “eu” que conta em forma de narrativa a ação em que está inserido e comenta seus mais variados aspectos, incluindo, por vezes, questões referentes ao próprio autor no ato de escrever a obra, caso isso seja pertinente no processo de escrita. “O narrador intruso coloca o ouvinte/leitor/espectador a uma distância menor da matéria narrada — na medida em que este tem acesso a informações pertinentes aos acontecimentos que não estariam disponíveis no momento em que a ação ocorre” (PINNA, 2007, p. 23). Uma vez que sua presença mediadora é ostensiva entre o receptor e os acontecimentos narrados, ele é exposto com pausas frequentes e reflexão crítica.

A linearidade do texto de Mitchell (2008) é, também, característica recorrente desse tipo de literatura. Na seção anterior, notou-se que desde a adolescência de O'Hara a narrativa acompanha a sua história, seu crescimento, seu amadurecimento e o espaço-tempo transformado pela guerra que estampa o plano de fundo. Esse tempo linear é importante porque mostra as mutações às quais essas personagens são submetidas a fim de conquistarem seu espaço e sobreviverem em suas diegeses. A heroína de Mitchell (1930), por exemplo, gera a imagem de mulher forte e sorradeira, que não apenas se contenta com o que lhe é imposto, mas inteligentemente luta pelos seus ideais, adaptando-se às transformações.

Já em seu último capítulo, o narrador permite que O'Hara expresse o seu verdadeiro sentimento sobre aquele que, até então, havia sido o seu grande amor: Ashley. A narrativa prossegue:

Ele nunca existiu realmente, só na minha imaginação”, ela pensou, cansada. “Amei uma coisa inventada, algo tão morto como Melly está. Costurei um belo traje e me apaixonei por ele. E, quando Ashley chegou a cavalo, tão bonito, tão diferente, eu o vesti naquele traje,

fazendo-o usá-lo, servisse ou não. E não queria ver o que ele realmente era. Continuei amando o traje bonito... e não ele. (MITCHELL, 2008, p. 995).

As aspas do pensamento de Scarlett devem indicar o seu real sentimento – embora não se possa afirmar, já que a visão que se tem é de um narrador externo onisciente – após todas as suas vivências e ações durante aquele período tempestuoso de sua vida. A protagonista, demonstrando mais uma vez o seu desprendimento e adaptação aos novos ares, confessa que o amor pelo homem que ela achava que a movia, na verdade, nunca existiu. Eram vislumbres de algo bonito que poderia lhe proporcionar momentos felizes e, talvez, uma certa proteção naqueles momentos incertos e de grandes transformações sociais e culturais. Essa característica não romântica da protagonista é um ponto interessante vislumbrado nessa transição para o realismo literário.

É indiscutível que a obra é impregnada de pontos de vista sulistas, muitos dos quais enxergam pessoas negras e mulheres, por exemplo, como pessoas marginalizadas e postas em posição de inferioridade dentro de um contexto patriarcal. Embora essa não seja a temática de discussão desta dissertação, citar esse elemento é importante porque ele está presente nas três obras analisadas. Esse aspecto cultural reflete o período e a sociedade em que a autora estava imersa e o cenário em que se passa a obra. É particularmente interessante notar que nessa obra e, posteriormente, em *Uma rosa para Emily*, a presença de ex-escravizados é pululante, contudo, repleta de entraves. No romance de Mitchell (2008), os escravizados, embora libertos, permanecem “fiéis” aos seus “senhores” e ainda sem acesso ao mínimo de fortuna imaterial que lhes podia ser oferecida. Andrade (2020, p. 8) fundamenta que

Essa perspectiva do escravizado liberto como ameaça à estrutura social também é percebida em ... E o Vento Levou, em dois momentos distintos. Um deles quando

Scarlett vai procurar Rhett em busca de recursos financeiros para salvar a fazenda dos cobradores de impostos e, em Atlanta, se depara com libertos nas calçadas da cidade, ouvindo os discursos que lhes prometiam “40 acres e uma mula” –. Em outro momento, Scarlett é atacada por um branco e um negro próximo a um acampamento de “vagabundos” – e salva por um ex-escravo da fazenda, que declara-se cansado dos aventureiros¹⁹ nortistas e deseja voltar à sua vida na fazenda – mais uma referência que corrobora a crítica de James (1939) aos negros mostrados como fiéis e cordatos, mesmo após a abolição. Ambas as situações descritas reforçam a idéia de que o liberto só “prestava” caso se mantivesse em seu devido lugar, ou seja, em subserviência a seus antigos senhores. É necessário considerar

que o racismo era elemento fundamental das relações sociais entre negros e brancos, mesmo – e talvez principalmente – no período pós-abolição. A diferenciação racial do trabalho escravo era necessária para ressaltar a subalternidade do negro na estrutura social.

Embora reflita os costumes de uma determinada época, a voz narrativa marcadamente masculina do romance de Mitchell (2008) revela a condição daqueles que eram postos de lado naquela sociedade. Aqui, um realce ao contraponto entre Scarlett e Melanie: ao passo que a cultura já decadente esperava que as mulheres seguissem em sua subserviência, a narrativa indica que O'Hara já criticava esse modelo estabelecido e em ruínas:

Uma ideia surpreendente essa, que uma mulher podia tratar de negócios tão bem, ou melhor, que um homem, uma ideia revolucionária para Scarlett, que fora criada na tradição de que os homens eram oniscientes, e as mulheres, não muito inteligentes. Claro, ela tinha descoberto que isso não era bem verdade, mas ainda estava presa à agradável ficção. Nunca antes pusera essa ideia incrível em palavras. Sentada imóvel, com o pesado livro no colo, meio boquiaberta de surpresa, pensando que durante os meses magros em Tara ela fizera o trabalho de um homem, e o fizera bem. Ela fora criada para acreditar que uma mulher sozinha nada poderia realizar; contudo, tinha dirigido a fazenda sem homem. (MITCHELL, 1930, p. 610).

Sobre Melanie, a personificação dos bons costumes e da boa moral, o narrador de Mitchell expõe: “Uma mulher deveria cuidar mais de sua casa e do seu marido, não apenas se expor e brigar como se fosse um homem” (MITCHELL, 1930, p. 500). Assim como as tradições, Melanie morre no fim, e O'Hara, assim como a modernidade, se torna bem-sucedida financeiramente, mas implacavelmente sozinha.

3.2 GRIERSON: A AUSÊNCIA DE VOZ DA HEROÍNA CONSTRUÍDA POR MÚLTIPLAS VOZES

O conto de Faulkner (1934), já em suas múltiplas camadas e múltiplas vozes narrativas, entrega uma heroína reclusa e diminuta diante da modernidade iminente. Diferentemente do que ocorre com ... e o vento levou, de Mitchell (1930), que tem uma narrativa linear. O narrador, nesse conto, se apodera da técnica da retrospectiva narrativa ou flashback, facilitando a tarefa de acompanhar o enredo, o que permite distinguir entre o passado e o “presente” diegético, assim como realça alguns episódios marcantes da vida e da personalidade da protagonista. Já desde a sentença primeira do conto, a ação se desenvolve retrospectivamente. Toda a narrativa leva de

novo e de novo, de maneira cíclica, para a morte da protagonista.

Como já analisado na seção anterior, o enredo escrutina a história da solteirona mais incógnita da cidade de Jefferson, Emily Grierson, que centraliza os acontecimentos do conto. A narrativa se dá de forma indireta e em tom de boatos, sendo ela na primeira pessoa do plural – algo já divergente do romance clássico no qual se encaixa *...e o vento levou*, de Mitchell (1930). O enredo vai se revelando aos poucos à medida que as múltiplas vozes aparecem para narrar os fatos que supostamente viram ou dos quais ouviram falar. Miss Emily acaba de morrer. É sabido então que, após a morte do pai conservador, ela passa a morar só na velha casa, contando apenas com os serviços de um empregado negro – aqui mais uma intersecção desse âmbito: o negro fiel à sua senhora. Abalada com a morte do pai, raramente saía de casa.

O progresso chegando à cidade é simbolizado pela ida dos nortistas ao sul. Essa modernidade carregava consigo costumes e aspectos culturais muito divergentes daquilo a que os sulistas e seu conservadorismo estavam acostumados. Nesse ínterim, Emily passa a se relacionar com Barron, um homem pobre do Norte. O namoro de ambos dura algum tempo, até que Homer perde o interesse por Emily – preferindo a companhia dos homens –, mais um traço moderno: a inferência da bissexualidade ou da homossexualidade aos olhos de todos. Ao que parece, ele não levava o caso a sério. Mas, para ela, uma mulher solitária e conservadora, o namorado tornara-se a razão de viver, o que a faz envenená-lo, pois preferia tê-lo morto ao seu lado a deixá-lo escapar. Assim, por 30 anos, manteve o cadáver de Homer muito bem guardado em um quarto do andar superior de sua residência. O narrador então conta que, no travesseiro ao lado de Homer, os moradores da cidade encontram “um longo fio de cabelo de um tom cinzento-de-aço” (DAGHLIAN, 2004, p. 39).

Sobre o narrador do conto, Daghlain (2004, p. 3) infere:

O leitor fica entre a biografia real de Miss Emily e as versões dos seus vizinhos. A tensão entre essas duas possibilidades pode ser definida como um conflito entre as formas narrativas do conto gótico e do conto policial, que estruturam a história mesmo quando introduzem a não confiabilidade. As pistas mais relevantes conduzem o leitor a antecipar a revelação gótica do final. O conflito entre o segredo de Miss Emily e a complacência dos habitantes produz uma certa ironia. Enquanto a excêntrica solteirona impõe a trama assassina do seu casamento aos moradores, estes impõem uma homenagem artificial à sua velha contrterrânea. O leitor também acaba por confiar na voz que narra a história.

Esse revezamento temático entre isolamento e intrusão dramatiza a disputa entre Emily e a cidade, no sentido de revelar ou ocultar os fatos de sua vida – sendo isso evidenciado de maneira explícita através das múltiplas vozes que constroem a protagonista, muitas delas à frente da sua vida temporal, ou seja, muitas vozes sequer a conheceram, apenas ouviram falar dela. A mais vívida tensão é a que se cria com o corte da ação, conforme os detalhes do passado vão surgindo para dar um retrato distorcido e, por vezes, monstruoso, diferentemente do esperado, uma vez que em diversos trechos da narrativa, adjetivos afáveis são usados para descrevê-la. As frequentes orações adverbiais iniciadas por “quando” repetidamente quebram a narrativa, sempre para marcar o passado. Isso registra um dos principais conflitos da narrativa (o temporal), ou seja, passado em oposição contínua ao presente.

3.3 BLANCHE E AS VOZES DA SUA CABEÇA

A construção da personagem Blanche DuBois, a protagonista da peça analisada, como heroína trágica moderna revelou uma mulher que vive em um mundo caracterizado por tristezas, ambição, medo da rejeição e eventuais erros crassos por parte das personagens de modo geral. Esse ônus, aparentemente, tornou a protagonista um alguém recluso em seu próprio mundo fantasioso e, por vezes, infantilizado.

A obra *Um bonde chamado desejo* é a mimetização de uma sociedade já decadente, que se personifica em Blanche DuBois, a protagonista. Ela é uma mulher bela e refinada, que vai para casa da irmã por não ter para onde ir depois que perde seus pais e a fazenda onde viviam. O local onde passa a viver é completamente diferente de tudo aquilo que Blanche imaginara. A cidade grande e o bairro pobre são repulsivos para ela. A personagem é sensível, e por isso, sofre na casa da irmã com a brutalidade do cunhado Stanley Kowalski, que a deseja e, ao mesmo tempo, a maltrata. O conflito latente constituído entre a sua delicadeza e a ignorância de seu cunhado a leva à loucura, sem espaço para a compreensão de seu mundo, de sua sensibilidade, muito menos para o amor.

É possível observar que Blanche, como as heroínas modernas, vive um conflito interior que se institui entre o indivíduo e seu papel dentro da sociedade, pondo em xeque até mesmo a sua validade no meio em que passou a se inserir. Todas essas

imposições a tornam vítima de suas próprias atuações, quase sempre a fragilizando ainda mais. Fica nítido que a protagonista da peça de Williams (1930) não consegue se realizar dentro do que a sociedade esperava. A transposição de Blanche para aquele mundo não agrário acentuou as suas fragilidades psicológicas.

Tudo isso é dito através do discurso indireto livre e das rubricas. Nessa obra, as rubricas tomam o lugar de uma narrativa onisciente e se camuflam através desse aspecto formal do texto dramático. As rubricas, inclusive, desempenham um papel essencial, uma vez que apontam detalhes cruciais para o entendimento da peça. Em certo ponto, Blanche revela que todo aquele mundo o qual foi obrigada a transpor é horroroso e a deixa profundamente triste, conforme se apresenta a seguir:

RUBRICA: (Blanche se senta em uma cadeira, em posição bastante ereta, com seus ombros levemente arqueados, as pernas apertadas, bem juntas e as mãos segurando firmemente a bolsa, como se estivesse sentindo muito frio. Após algum tempo, um olhar sem brilho e triste sai de seus olhos, e ela começa vagarosamente a olhar em volta. Um gato mia. Ela retém a respiração com um gesto de espanto. Subitamente nota alguma coisa em um armário entreaberto. Levanta-se e cruza o aposento em direção a ele, apanhando uma garrafa de uísque. Enche meio copo de uísque e bebe rapidamente. Recoloca cuidadosamente a garrafa no seu lugar e lava o copo na pia. Em seguida, volta a se sentar em frente à mesa)
 BLANCHE (em voz baixa, para si mesma) - Preciso controlar-me! Este lugar é no mínimo... [...]
 STELLA - Ela não esperava encontrar-nos num apartamento tão pequeno. Nas minhas cartas procurei melhorar um pouco as coisas.
 STANLEY - É?...
 STELLA - E elogie o seu vestido e diga que está encantadora. Isto tem muita importância para Blanche. É o seu fraco! STANLEY - compreendo. Agora vamos voltar atrás um pouquinho, onde você disse que a propriedade do campo foi perdida.
 STELLA - Ah! Sim...
 STANLEY - Que tal lhe parece? Arranje-me uns detalhes sobre esse assunto (WILLIAMS, 2004, p. 13).

No trecho supracitado, dois detalhes importantes são observados: o primeiro sobre a rubrica, que, embora no texto dramático exista um narrador, na obra de Williams (2004) ele atua como tal, dando detalhes intrínsecos no que tange aos sentimentos e aos pensamentos das personagens; e o segundo detalhe importante se refere ao que Blanche demonstra ao se ambientar naquele lugar: o seu brilho some, e isso é perceptível por todos. Logo após a revelação desse detalhe, a sua irmã Stella confirma que muito provavelmente aquele lugar incomodava a irmã vinda do interior e que em suas cartas ela floreou o local onde morava.

A chegada de Blanche, uma figura complementemente destoante daquele local, pode ser entendido como o encontro entre o tradicional e já em decadência modelo de cultura e vida e a modernidade e todos os seus impactos. Mais uma vez, a rubrica revela esse choque – nesse momento, com a chegada de Blanche aos Campos Elísios:

RUBRICA: 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. Ela tem cerca de cinco anos mais que Stella. Sua delicada beleza deve evitar a luz forte. Há qualquer coisa em relação às suas maneiras e em relação às suas roupas claras que lembram uma mariposa).

EUNICE (finalmente) - Que é que há, meu bem, anda perdida?

BLANCHE (com um tom levemente histérico) - Disseram-me que eu tomasse um bonde chamado Desejo, depois passasse para um outro chamado Cemitério, andasse seis quarteirões e desceria nos Campos Elísios!

EUNICE - É onde está, agora.

BLANCHE - Nos Campos Elísios?

EUNICE - É aqui, os Campos Elísios.

BLANCHE - Eles não devem ter compreendido muito bem o número que eu estou procurando [...] (WILLIAMS, 2004, p. 3).

Não é de se admirar que, imersa naquele local, Blanche seja simplesmente engolida por ele. Há uma tentativa de encaixe naquele lugar, a princípio, mas nada nela é passível de encaixe ali. As cenas se passam, e fica cada vez mais evidente o deslocamento da protagonista naquele cenário. É como uma cultura falida, um monumento imóvel.

Para completar, há ainda o embate entre Blanche e o seu cunhando Stanley. Este é a representação perfeita da modernidade que Blanche tanto odeia, mas de alguma forma ela se sente atraída por ele. Há duas saídas: aceitar ou lutar contra, até o completo desgaste. Em algumas situações, fica explícita a tentativa de flerte entre esses dois opostos:

BLANCHE - Ouvi dizer que esta noite vai haver aqui um joguinho de pôquer para o qual as damas não foram gentilmente convidadas!

STANLEY (sombriamente) - É? (Blanche tira o roupão e põe um vestido estampado com flores).

BLANCHE - Onde está Stella?

STANLEY - Lá fora, na porta.

BLANCHE - Daqui a pouco vou lhe pedir um favor.

STANLEY - Que será?

BLANCHE - Uns botões, aqui atrás! Agora pode entrar! (Ele atravessa

os reposteiros, com um olhar ardente) Que tal estou? STANLEY - Muito bem!

BLANCHE - Muito obrigada. Agora os botões!

STANLEY - Não posso fazer nada com eles.

BLANCHE - Vocês, homens, com esses dedos enormes, fortes e desajeitados. Posso dar uma tragada no seu cigarro? (WILLIAMS, 2004, p. 44).

Vê-se nessa passagem supracitada o modo como Blanche insinua-se para o marido de sua irmã. Percebe-se que há uma latente atração entre eles, embora os dois tentem omitir. Ao que parece, Blanche não consegue deixar de se sentir atraída por Stanley, mesmo ele sendo um homem totalmente avesso a seus conceitos. Embora Blanche se esforce em mostrar para a irmã que seu marido não serve para ela e que aquela vida não deveria satisfazê-la, ela não obtém sucesso. Stella já está acostumada com aquela vida, e Blanche, uma mulher sem emprego, sem posses e sem marido para sustentá-la, deveria fazer o mesmo aos olhos da irmã, mas não consegue. É a típica heroína problemática, que vive em um mundo problemático para si.

Até este ponto se pode observar que as três obras apresentam heroínas que não se encaixam em seu tempo diegético e sofrem as mazelas de uma sociedade em transformação. Os impactos culturais para elas são cruéis: ou se encaixam e se acostumam ou se trancafiam e são engolidas pela modernidade. No caso de Blanche, diferentemente do que acontece com a Emily de Faulkner, a sua morte é social. Williams (2004, p. 58) prossegue:

BLANCHE - Não entre aqui.

RUBRICA (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)

BLANCHE - 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...

RUBRICA (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.

BLANCHE (agarrando-se ao braço do médico) - 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).

Essa heroína passa a viver de fantasias, as quais, muitas vezes, transformam-se em surtos psicóticos, mas que a ajudam a encarar aquele mundo amargo ao qual ela não estava habituada e nem se encaixava.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O eixo de pesquisa que consiste em analisar a construção de personagens femininas através do narrador/foco narrativo, trazido desde a graduação e que foi amadurecido no programa de pós-graduação não intenta se esgotar por aqui. Muito pelo contrário, ele abre portas para futuras análises, em outros documentos, que possam evidenciar o olhar marcadamente masculino da construção narrativa em literatura produzida em épocas patriarcais.

Percorrer pela inspiração da pesquisa foi importante para situar o leitor desta dissertação no que tange às inquietações e à problemática dos eixos formais (a construção narrativa em si e as particularidades de cada ponto de vista) e o temático (as confluências culturais que permeiam cada uma das três obras analisadas). As definições de gêneros textuais que foram explanadas no primeiro capítulo são fundamentais para o entendimento das mudanças do epopeico e monumental para narrativas fisicamente menores, com menos páginas e mais objetivas, desembocando no texto dramático e sua ausência narrativa, no qual as personagens falam por si.

Como já mencionado, o ponto de conexão entre *...E o vento levou*, *Uma rosa para Emily* e *Um bonde chamado desejo* é a Guerra Civil, que define as mudanças estéticas e culturais das diegeses, o cenário sulista estadunidense e as protagonistas que se deslocam de sua linha temporal, o que traz efeitos diversos em seu encaixe na sociedade em que viviam. Há ainda o forte embate econômico que medeia boa parte das narrativas.

Destemida e, por vezes dissimulada, Scarlett O'Hara adaptou-se às adversidades trazidas pela guerra. Muito embora a mocinha de Mitchell (2008) quisesse casar por amor, priorizou a vida com a qual estava acostumada: a de riquezas e mordomias, sendo servida por seus empregados negros e bajulada pelos rapazes ricos ao seu redor. De cunho monumental, o romance narra a sua história desde os 16 anos de idade e apresenta, em seu caráter formativo, os percalços por que a protagonista precisou passar para sobreviver e se adaptar ao novo. Casando e descasando, o narrador onisciente expõe que O'Hara finaliza a sua história rica e dona de si, tendo se adaptado ao novo e sobrevivido às mazelas daquele tempo.

No conto de Faulkner (1934), contudo, apresenta-se o Sul aristocrata e o Norte empreendedor. Emily Grierson sequer pôde falar, mas as múltiplas vozes que lhe retalhavam apresentaram uma pessoa fechada em si e trancafiada em sua casa,

sozinha e carente, tendo como companheiro o seu fiel doméstico negro que fugiu assim que soube de sua morte. O narrador múltiplo da primeira pessoa do singular manipula o conto e constrói uma protagonista que se contradiz em si mesma: ao passo que é forte, é fraca, é gorda e magra e evita o Norte, mas namora um pobre nortista que, ao que tudo indica, o mata por não aceitar os seus costumes absurdamente modernos e diferentes. Tendo eliminado o sedutor, o Sul segue vivendo de acordo com sua tradição aristocrática.

A decadência do Sul, que insiste em resistir ao novo e ao progresso, se apresenta, no conto, de maneiras realística e alegórica. No primeiro caso, se dá através dos elementos estruturais: o enredo, o foco narrativo, as personagens e o ambiente compõem um retrato do Sul decadente, que vai desde o governo municipal até o horror gótico (DAGHLIAN, 2004). No segundo caso, a figura de Emily pode ser vista como a alegoria do Sul que resiste ao progresso. A resistência fracassa e a culminância é a morte da protagonista – o conto, inclusive, se inicia informando ao leitor desse evento. A cidade vê Miss Emily como uma tradição, contudo, vira mito e passível de ter sua história contada por outros.

Finalmente esta pesquisa cessa por apresentar a realista Blanche DuBois. A heroína de Williams (2004) que, embora se narre e se apresente, colapsa sobre si mesma porque já não se encaixa mais em uma sociedade que deixou de ser agrária. O novo, o realismo, acabou com a magia de sua vida: “Não quero realismo. Eu quero magia” (WILLIAMS, 2004, p. 56). A figura dessa protagonista destoa completamente do ambiente ao qual viu-se obrigada a se deslocar e habitar. Em meio a símios e pessoas ignorantes, Blanche deixa evidente o seu desconforto e sua distinção naquele contexto. Desde as suas roupas espalhafatosas e chiques aos seus banhos e aversão à luz para esconder o seu já ultrapassado estilo, o seu psicológico também não segurava mais a sua sanidade em meio àquele choque cultural. Diferentemente da sua irmã, que se adaptou ao novo e se encaixou àquela nova vida, Blanche mergulhou em um mundo de fantasias e se trancou em seu mundo particular e frágil de tradições e hábitos que ficou no passado.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, T. W. **O ensaio como forma**. Trad. Jorge de Almeida. *In: Notas de Literatura*. São Paulo: Editora 34, 1958-2003.
- ANDRADE, Vanessa de Araújo. ...E o vento levou: cinema, racismo e silenciamento sobre a abolição da escravidão na Guerra Civil dos Estados Unidos. **Em tempo de histórias**, Brasília, v. 2, n. 37, 7 ago. 2020. p. 1-17.
- ARISTÓTELES. **Constitución de los atenienses**. Trad. Manuela García Valdés. Madrid: Gredos, 1988.
- AZEVEDO, Claudia Chalita de. A formação e o desenvolvimento do romance. **Cadernos do IL**, Porto Alegre, v. 47, 1 dez. 2013. p. 104-122.
- BAL, Mieke. **Narration et focalisation**. Poétique, Paris, n°J 29, Seuil, 1977. p. 107-127.
- BENJAMIN, W. Magia e técnica, arte e política. **Obras escolhidas**. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo, Brasiliense, 1985.
- BETTI, Maria Sílvia. **Camino Real de Tennessee Williams**: rupturas formais e linguagem cênica no percurso de montagem pioneira. *In: NITRINI, Sandra et al. Anais do XI Encontro Regional da Associação Brasileira de Literatura Comparada*. São Paulo, SP: ABRALIC, 2007.
- BETTI, Maria Sílvia. Tennessee Williams: formas não dramáticas nas peças em um ato. Um relato de estudo cênico e interpretativo. **Anais VI Congresso da ABRACE**, 2010.
- BETTI, Maria Sílvia. Apresentação. *In: WILLIAMS, T. Mister Paradise e outras peças em um ato*. São Paulo: É Realizações Editora, 2011. p. 7-32.
- BIGSBY, C.W.E. **Modern American Drama 1945-2000**. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- BITTENCOURT, Gilda Neves da Silva. O ato de narrar e as teorias do ponto de vista. **Revista Cerrados**, Porto Alegre, v. 8, n. 9, p. 107-124, 19 mar. 1999. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/1001>. Acesso em: 8 dez. 2021.
- BLAKE, William. Rosa Doente. *In: Poesia e prosa selecionadas*. Trad. Paulo Vizioli. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.
- BLANCHOT, Maurice. **A parte do fogo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997. p. 289-330.
- BLAKE, William. **Rosa doente, poesia e prosa selecionadas**. Trad. Paulo Vizioli. São Paulo: Nova Alexandria, 1993. p. 53.
- BLOOM, Harold. Joaquim Maria Machado de Assis (1839-1908). *In: Gênio: os 100 autores mais criativos da história da literatura*. Tradução de José Roberto O'Shea. Rio

de Janeiro: Objetiva, 1998. p. 688-693.

BOOTH, Wayne C. **The rhetoric of fiction**: 2. ed. Chicago: The University Chicago, 1983.

BORGATO, Rafael. O romance moderno como epopeia burguesa: o realismo inglês setecentista. **Odisseia**, Natal, v. 3, n. 1, p. 57-73, 1 jun. 2018.

CANHOTO, Vinícius. Teoria da literatura e o problema do narrador e narração: um debate entre Benjamin, Lukács e Adorno. **Cadernos Walter Benjamin**, [S. l.], ano 1, v. 18, n. 18, 3 jun. 2018. 1, p. 90-113.

CEBULSKI, Márcia Cristina. **Teatro de formas animadas**. Guarapuava: Ed. da Unicentro, 2013. 86 p.

CHIAPPINI, Lígia. Multiculturalismo e identidade nacional. In: **CULT: Revista Brasileira de Literatura**, n. 46, p. 18-21, 2001. Disponível em: https://www.celpcyro.org.br/joomla/index.php?option=com_content&view=article&id=824:multiculturalismo-e-identidade-nacional&catid=95:artigos. Acesso em: 11 set. 2022.

DAGHLIAN, Carlos. Estrutura e significado em *Uma rosa para Emily*, de William Faulkner. **Rev. Brasileira de Linguística Aplicada**, Belo Horizonte, ano 2004, v. 4, n. 1, p. 37-53, 20 ago. 2004.

DÉA, Carolina Marques. **Conflitos e conciliações**: a relação da personagem Blanche DuBois, de *Streetcar Named Desire*, com a sociedade americana moderna. UNESP, Araraquara, 24 jul. 2013. p. 1-38.

DEGLER, Carl. Modo de vida nortista e sulista e a guerra civil. In: COBEN, Stanley; RATNER, Norman (org.). **O desenvolvimento da cultura norte-americana**. Rio de Janeiro: Anima, 1985.

DESLANDES, Suely Ferreira; MINAYO, Cecília de Souza (org.). **Pesquisa social**: teoria, método e criatividade. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.

DILTHEY, W. **Cesammelte Schrilten**. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1906, 400 p.

DÖBLIN, Alfred. **A crise do romance**. München, 1929.

EAGLETON, Terry. *The rise of english*. In: **Teoria da Literatura**: uma introdução. São Paulo: Martins Fontes, 1997. 88 p.

EAGLETON, T. **The English novel**: an introduction.

EAGLETON, T. **A ideia de cultura**. São Paulo: Editora Unesp, 2005.

EAGLETON, Terry. The rise of english. *In: Teoria da Literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2010. 88 p.

ECO, U. **Os limites da interpretação**. Tradução de Perola de Carvalho. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

ECO, U. **Quase a mesma coisa**. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro e São Paulo: Editora Record, 2007.

ECO, U. **Sobre a literatura**. 2a edição. Rio de Janeiro: Record, 2003.

FAULKNER, William. A rose for Emily. *In: Collected Stories of William Faulkner*. New York: Vintage, 1934. p. 119-30.

FORSTER, E.M. **A room with a View**. London: Penguin Books, 1908-2008.

FRIEDMANN, Norman. Point of view in fiction. The development of a critical concept. *In: STEVICK, Philip, org. The theory of the novel*. London: Collier-Macmillan, New York: The Free Press, 1967.

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. Tradução de Fábio Fonseca de Melo. **Revista USP**, São Paulo, nº 53, mar./maio 2002. p. 166-182.

GOTLIB, Nádia Batella. **A teoria do conto**. 1. ed. rev. v. 1. São Paulo: [s. n.], 1990. 52 p.

GUO, Peiyu. Analysis of the character of Scarlett in Gone with the wind. **Open Journal of Social Sciences**, China, v. 7, n. 4, 10 abr. 2019. p. 335-346.

HEGEL, G.W.F. **Introdução à história da filosofia**. Coimbra: A. Amado, 1980.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org). **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

JAMES, Henry. **A arte da ficção**. São Paulo: Novo Século, 2011. 129 p.

JAMES, H. **A outra volta do parafuso seguido de Daisy Miller**. Tradução de Guilherme da Silva Braga. Porto Alegre: L&PM Ed., 2008. 192 p.

JAMES, Henry. The art of fiction. *In: JAMES, Henry. The art of fiction and other essays*. New York: Oxford University Press, 1948, p. 3-23.

JONES, Alexander E. **Point of view in the turn of the screw**. Modern Language Association, Jacksonville, 1959. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/460392?origin=JSTORpdf&seq=1#page_scan_tab_contents. Acesso em: 1 ago. 2021.

JONES, Diane Brown. **A reader's guide to the short stories of William Faulkner**. New York: G. K. Hall, 1994. p. 87-141.

KAVISKI, Everton de Sá. **Breve estudo sobre o narrador do romance romântico**. 2011. Dissertação do mestrado Letras e Artes) – Universidade Federal do Paraná. Curitiba. Acesso em: 19 de março de 2022. p. 1-118.

KENNEDY, X J. **Literature**: an introduction to fiction, poetry, and drama. 1. ed. Boston: Little Brown, 1979. 500 p.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **O foco narrativo**. 10. ed. São Paulo: Afiliada, 2002. 93 p.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **O foco narrativo**. São Paulo: Ática, 1985. (Série Princípios).

LLOSA, Mário Vargas. É possível pensar o mundo moderno sem o romance? *In*: MORETTI, Franco (org). **O romance 1**: a cultura do romance. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Ed. Cosac Naify, 2009.

LUKÁCS, G. O romance como epopeia burguesa. **Ensaio Ad hominem/ Estudos e edições Ad hominem**, n. 1, tomo 2, 1999. p. 87-135.

LUKÁCS, G. **A teoria do romance**. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 1999.

LUKÁCS, G. **A teoria do romance**. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.

LUZ, Svea Sophie Pahlke. The illusion of reality – Blanche DuBois and her individual perception of life. The ambiguous construction of self in *A streetcar named desire* by Tennessee Williams. **Jornal Nova de Lisboa**, Lisboa, 13 set. 2016. p. 1-69.

MCELDERRY JR, Bruce. Henry James. **Clássicos do Nosso Tempo**. 2. ed. Rio de Janeiro: Lido, 1965. 193 p.

MCMICHAEL, G. (ed.). **Concise anthology of American Literature**. 2. ed. New York: Macmillan, 1985. 2226 p.

MITCHELL, Lee. The American short story cycle. *In*: GELFANT, Blanche H. (ed). **The Columbia Companion to the Twentieth-Century American Short Story**. New York: Columbia University Press, 2001.

MITCHELL, Margaret. **Gone with the wind**. New York, London, Toronto, Sydney: Pocket Books, 2008.

MOLER, Lara Biasoli. O matadouro municipal: imagem e teatralidade em Tennessee Williams. **Lumen et Virtus**, [S. l.], v. IV, n. 8, 4 fev. 2013. p. 72-86.

MORETTI, F. O século sério. *In*: MORETTI, Jornal da USP, (org.). **A cultura do romance**, São Paulo. p. 823.

MULLER, Gil. Faulkner's *A rose for Emily*. **Explicator** 33: Item 79, 1975.

OLIVEIRA, Maria Rosa Duarte de. **Impasses do narrador e da narrativa na contemporaneidade**. 1. ed. São Paulo: PUC, 2018. 100 p. v. 1. ISBN 9788528305579.

PINNA, Daniel Moreira de Sousa. Animadas personagens brasileiras: a linguagem visual das personagens do cinema de animação contemporâneo brasileiro. **Jornal da PUC Rio**, Rio de Janeiro, ano 20, v. 1, n. 1, 2 mar. 2007. p. 1-40.

POE, Edgar Allan. Só. *In*: POE, Edgar A. **Ficção completa e ensaios**. Tradução de Oscar Monteiro Mendes. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1986.

REIS, Daniel Aarão. **Instituições nefandas**: o fim da escravidão e da servidão no Brasil, nos Estados Unidos e na Rússia. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2018.

RICHARDSON, Samuel. **Pamela**. Boston: Houghton Mifflin Company, 1971.

RICOUER, Paul. Tempo e narrativa. **Tomo**. Campinas, SP: Papirus, 1995.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. *In*: ROSENFELD, Anatol. **Texto-Contexto**. São Paulo: Perspectiva, 1976, p. 75-97.

SCOTT, Joan Wallach. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. *In*: **Educação e Realidade**. Porto Alegre, vol. 20, nº2. jul./dez. 1995. p. 71-99.

Scott, J. **Gender and the politics of history**. New York: Columbia University Press, 1995.

SILVA, Daniel Neves. O que foi a Guerra de Secessão?; **Brasil Escola**. Disponível em: <https://brasilecola.uol.com.br/o-que-e/historia/o-que-foi-guerra-secessao.htm>. Acesso em: 15 ago. 2022.

STEVENS, Cristina. A operária no romance inglês e estadunidense do século XIX. **Cerrados**: revista do programa de Pós-Graduação em Literatura, Brasília, 2002.

VASCONCELOS, Sandra Gardini Teixeira. **O romance como gênero planetário**: a cultura do romance. de Franco Moretti (org.). Trad. Denise Bottmann. São Paulo, Cosac Naify, 2009, 1120 p.

VASCONCELOS, Sandra Gardini Teixeira. **Construções do feminino no romance inglês do século XVIII**. EdUFMT, S.d, 1995.

VASCONCELOS, Sandra Gardini. **Dez lições sobre o romance inglês no século XVIII**. São Paulo: Boitempo, 2002. 165 p.

TADIE, Jean-Yves. **A crítica literária no século XX**. 1. ed. São Paulo: Bertrand Brasil, 1992. 100 p. ISBN 9788528601312.

TOLEDO, L. M. A.; SILVA, D. G. Not about Nightingales: o épico-lírico de Tennessee

Williams. **Revista Cena**, Porto Alegre, n. 26, 2018. p. 6-19.

WATT, Ian. **A ascensão do romance**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

WILLIAMS, Raymond. **Culture and materialism**. London, New York: Verso, 1994

WILLIAMS, Tennessee. **A streetcar named Desire**. Nova York: New Directions, 2004, 1945.

WILLIAMS, Tennessee. **Um bonde chamado Desejo**. Tradução de Vadim Nikitin. São Paulo: Peixoto Neto, 2004.