



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
DEPARTAMENTO DE LETRAS ESTRANGEIRAS MODERNAS**

PRISCILLA PIZARRO COSTA

**LEITURA FEMINISTA DO COMPORTAMENTO DE GÊNERO, DECADÊNCIA E
LOUCURA EM *UM BONDE CHAMADO DESEJO* (1947), DE TENNESSEE
WILLIAMS**

**JOÃO PESSOA – PB
2020**

PRISCILLA PIZARRO COSTA

**LEITURA FEMINISTA DO COMPORTAMENTO DE GÊNERO, DECADÊNCIA E
LOUCURA EM *UM BONDE CHAMADO DESEJO* (1947), DE TENNESSEE
WILLIAMS**

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado à Coordenação do Curso de
Licenciatura em Letras-Inglês, da
Universidade Federal da Paraíba – UFPB,
como requisito parcial para a obtenção do
título de Licenciado em Letras-Inglês.

Orientadora: Prof.^a Dra. Juliana Henriques
de Luna Freire

JOÃO PESSOA – PB
2020

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

C837l Costa, Priscilla Pizarro.

Leitura feminista do comportamento de gênero,
decadência e loucura em Um bonde chamado Desejo (1947),
de Tennessee Williams / Priscilla Pizarro Costa. - João
Pessoa, 2020.

72 f. : il.

Orientadora: Juliana Henriques de Luna Freire.

TCC (graduação) - Universidade Federal da
Paraíba/Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes,
2020.

1. Literatura - Estados Unidos. 2. Dramaturgia
estadunidense. 3. Literatura feminista. 4. Construção
de gênero. I. Freire, Juliana Henriques de Luna. II.
Título.

UFPB/CCHLA

CDU 821(73)

PRISCILLA PIZARRO COSTA

**LEITURA FEMINISTA DO COMPORTAMENTO DE GÊNERO, DECADÊNCIA E
LOUCURA EM *UM BONDE CHAMADO DESEJO* (1947), DE TENNESSEE
WILLIAMS**

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado à Coordenação do Curso de
Licenciatura em Letras-Inglês, da
Universidade Federal da Paraíba – UFPB,
como requisito parcial para a obtenção do
título de Licenciada em Letras-Inglês.

Orientadora: Prof.^a Dra. Juliana Henriques
de Luna Freire

Prof.^a Dra. Juliana Henriques de Luna Freire
ORIENTADORA – UFPB

Prof.^a Dra. Renata Gonçalves Gomes
MEMBRO – UFPB

Prof.^a Dra. Débora Souza da Rosa
MEMBRO – UFPB

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus por me sentir apoiada sempre, o tempo todo.

À minha mãe e ao meu pai, pelo privilégio de eu estar aqui, nesta vida, tendo a possibilidade de desenvolver minhas habilidades.

Ao meu tio José Horácio, que sinto um amor e admiração profunda. Que nos momentos acadêmicos difíceis, não me deixou esmorecer.

À memória da minha tia Maria Beatriz.

Ao meu irmão João Osório, por ser meu irmão mais velho nesta vida, e que só por isso merece minha eterna gratidão.

À minha filha Paloma, que tenho o prazer e alegria de receber o apoio cotidiano e sentir-me absolutamente amada. Teve muita paciência comigo durante todo o meu processo na universidade.

Aos meus amigos de curso, infância, juventude e adultez, que sempre oferecem acolhimento, cada um à sua maneira.

A todos os professores que marcaram meu percurso acadêmico, por suas contribuições inestimáveis para a minha formação.

À Professora Maura Regina da Silva Dourado com quem tive uma incrível afinidade desde o primeiro instante e à Professora Nadilza Martins de Barros Moreira, com quem cursei as disciplinas Literatura Norte-Americana e Mulheres e Literatura, e que tudo mudou na minha vida acadêmica e pessoal, desde então. As levarei para vida.

Dedico um agradecimento especial à Juliana Henriques de Luna Freire, que me acolheu nesta jornada do trabalho de conclusão de curso. Agradeço também à Renata Gonçalves Gomes, por ter gentilmente aceitado fazer parte da banca, da mesma forma que Débora Souza da Rosa que, de forma carinhosa, também aceitou o convite.

Enfim, minha profunda gratidão a todos que contribuíram para a conclusão da minha graduação.

RESUMO

É sabido que, sob a perspectiva da sociedade patriarcal, são feitas as regras sociais e que o gênero masculino tem o poder de decisão. Sendo assim, existem expectativas para com o comportamento feminino, desde a tenra infância, em que a formação familiar, educacional e social delas não permite que respondam por si mesmas de forma autônoma, sem que pareçam desrespeitosas ou descumprindo normas pré-estabelecidas. Além disso, no contexto histórico estadunidense da metade do século XX, período após a Segunda Guerra Mundial, especificamente no sul do país, as pessoas passavam por mudanças significativas, como a alteração de um sistema agrário escravocrata, neste momento já falido, para viverem em centros urbanos, onde fábricas abarcavam um grande número de empregos, inseridas em um cenário comum à segunda Revolução Industrial. O presente trabalho aborda o relato sobre a experiência da adaptação da peça *Um Bonde Chamado Desejo* (1947), de Tennessee Williams, em julho de 2015, na PUC SP, conectada a uma análise baseada no texto original da peça com o intuito de explorar questões sobre poder e sexualidade, comportamento de gênero, desejo e decadência. Quando a personagem Blanche Dubois está com a vida completamente deteriorada, ela enlouquece, e o final trágico acontece. O objetivo é compreender a razão desta obra ser um grande sucesso, qual a influência da sociedade patriarcal na vida de Blanche, o que ou quem a levou à decadência e, também, o porquê, na performance da PUC SP, uma parte da audiência se viu incapacitado de empatizar com a heroína trágica, Blanche, demonstrando maior identificação e empatia com a personagem de Stanley Kowalski. Para a análise, mostrou-se essencial apresentar dados biográficos do dramaturgo, breve panorama da literatura nos Estados Unidos e introdução ao drama estadunidense. Dando sequência, na escolha para teorização são ressaltados estudos da literatura de mulheres com Johannes Willem Bertens (2001), construção de gênero por meio de Simone de Beauvoir (1949) e Judith Butler (1990), poder e sexualidade com Michel Foucault (1977), e o ponto de vista feminino da obra foucaultiana através de Monique Deveaux (1994). Por fim, discutimos loucura como um tema já propenso à tragicidade, com Sandra Gilbert e Susan Gubar (1979), Sandra Luna (2009) e João Dóia de Araújo (2016).

Palavras-chave: Literatura sobre mulheres; Construção de gênero; Poder e sexualidade; Loucura; *Um Bonde Chamado Desejo*; Blanche Dubois.

ABSTRACT

It is known that from the perspective of a patriarchal society, social rules are made with the male gender having the decision-making power. Thus, there are expectations for female behavior, since childhood, in which their family, educational and social education does not allow them to respond for themselves autonomously, without seeming disrespectful or breaking pre-established rules. Besides this, in the United States during the middle of the 20th century, a period after the World War II, specifically in the southern part of the country, society was experiencing significant changes, from a failing agrarian system based on slavery, to life in big cities, where factories provided a large number of jobs, in a setting common to the second Industrial Revolution. The present work shows a report about the adaptation of the play *A Streetcar Called Desire* (1947), a play by Tennessee Williams, in July 2015, at PUC SP, connecting it to an analysis based on the original text of the play, in order to explore questions of power and sexuality, gender behavior and decay. When the character Blanche Dubois is completely deteriorated, she goes crazy, and the tragic ending happens. The aim is to understand why this work is a great success, what is the influence of patriarchal society in Blanche's life, what or who led her to decay, and also, why at the presentation of the play at PUC SP, part of the audience was unable to empathize with the tragic hero, Blanche, and demonstrated greater identification with the character of Stanley Kowalski. For the analysis, it was essential to present biographical data of the playwright, an overview of literature in the United States and a brief introduction of drama in the US. Following this, in the choice for theorization are highlighted studies of the literature by women with Johannes Willem Bertens (2001), gender construction through Simone de Beauvoir (1949) and Judith Butler (1990), power and sexuality with Michel Foucault (1977), and the feminine point of view of foucaultian work through Deveaux (1994). Furthermore, we continued analyzing madness as a theme easily drawn towards tragedy, with Sandra Gilbert and Susan Gubar (1979), Sandra Luna (2009) e João Dória de Araújo (2016).

Key-words: Literature about women; Gender behavior; Power and sexuality; Madness; *A Streetcar Named Desire*; Blanche Dubois.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
CAPÍTULO I: AUTOR E OBRA (TENNESSEE WILLIAMS E UM BONDE CHAMADO DESEJO)	11
Aspectos biográficos	11
1.2 O século XX e a literatura nacional nos Estados Unidos	15
1.3 Introdução ao drama estadunidense	20
1.4 Considerações sobre o Sul dos Estados Unidos	22
1.4.1 O Sul dos Estados Unidos na primeira metade do século XX	22
CAPÍTULO II: CRÍTICA FEMINISTA SOBRE A OBRA DE WILLIAMS, PODER E SEXUALIDADE, CONSTRUÇÃO DE GÊNERO E DESEJO, LOUCURA E TRAGÉDIA	25
2.1 A Representação da Mulher na Literatura	25
2.2 Construção de Gênero	26
2.3 Poder e sexualidade	30
2.3.1 Normalização e submissão	30
2.3.2 Feminismo e empoderamento: uma leitura crítica de Michel Foucault, por Monique Deveaux	30
A primeira onda: vigilância e biopoder	31
A segunda onda: onde existe poder, existe resistência	32
A terceira onda: identidade sexual e regimes da verdade/poder	33
Conclusão: feminismo, poder e empoderamento	34
2.4 Desejo, loucura e tragédia	35
CAPÍTULO III: LEITURA DE UM BONDE CHAMADO DESEJO À LUZ DOS CONCEITOS DE PODER, COMPORTAMENTO DE GÊNERO, DECADÊNCIA, DESEJO E LOUCURA	41
3.1 Resumo da obra	41
3.2 Personagens na obra de Williams	42
3.2.1 Adaptação da PUC SP	44
3.3 Análise	54
3.3.1 Poder e comportamento de gênero	54
3.3.2 Decadência, desejo, loucura e tragédia	59
CONSIDERAÇÕES FINAIS	67
REFERÊNCIAS	70

INTRODUÇÃO

Desde sempre as mulheres receberam tratamentos diferentes do que os homens. Para as mulheres foi oferecido o direito de construírem sua feminilidade para serem aceitas socialmente, conquistarem bons maridos, desenvolvendo habilidades para tornarem-se esposas, mães, estando à margem na vida doméstica e social, sem poder de mando sobre a própria vida.

Um Bonde Chamado Desejo (1947), que conheci através da disciplina Literatura Norte-Americana, é uma peça de teatro do dramaturgo sulista estadunidense Tennessee Williams, dentro de um contexto histórico de expansão social-econômica em que os Estados Unidos estavam no final da década de 1940 e começo da década de 1950. No mesmo ritmo expansivo estavam as apresentações teatrais na *Broadway*, onde Williams começou. *Um Bonde* esteve em cartaz por anos, sendo um grande sucesso. Esta grande repercussão deu-se por características das personagens da peça, em especial Blanche Dubois, a protagonista, bem diferente da heroína romântica tipicamente apresentada por outros escritores.

As personagens de Williams apresentam características da vida cotidiana real, oferecendo situações da realidade, rotineiras e ordinárias que, paradoxalmente, tornam-se absolutamente extraordinárias. *Um Bonde* retrata uma família aristocrata sulista, falida, representada pelas irmãs Blanche e Stella, e a forma de sobrevivência de ambas, cada uma à sua maneira. Existem inúmeras traduções¹ desta peça, entretanto para este trabalho foi utilizado o texto original de Williams.

O motivo desta obra ter sido escolhida por mim aconteceu assim que a li pela primeira vez em 2015, como conteúdo curricular na disciplina Literatura Norte-Americana. Por coincidência, naquele mesmo ano tive a oportunidade de assistir à performance da peça em São Paulo, e foi algo profundamente tocante. Fiquei intrigada como os espectadores saíam da peça, confusos, por causa do final trágico da personagem Blanche, o que sem dúvida fez com que eu refletisse sobre o porquê daquilo ter acontecido.

Desta forma, decidi investigar o percurso da literatura nos Estados Unidos, quais seriam os aspectos que fizeram e fazem a peça ter tanta aceitação do público, e qual a razão

¹ Todas as traduções deste trabalho foram feitas por mim, inclusive as referências bibliográficas.

para Blanche apresentar uma deterioração que a leva à loucura, e, por fim, à tragédia inevitável. Estudos sobre a sociedade patriarcal e seu efeito de domesticar a mulher, associado à compreensão da construção do gênero feminino, foram fazendo sentido e trazendo respostas sobre o destino de Blanche.

Sendo assim, este trabalho, fruto da metodologia da pesquisa bibliográfica e histórica, foi iniciado com um primeiro capítulo de retratação biográfica sobre Tennessee Williams, contendo muitas de suas obras de maior sucesso. Depois, deu-se continuidade através da apresentação de um panorama da literatura nos Estados Unidos, e, para favorecer a compreensão daquele movimento literário, ainda no mesmo capítulo, uma introdução ao drama estadunidense, onde foi situado o dramaturgo Williams. Na última seção deste capítulo I, aborda-se o contexto histórico dos Estados Unidos, o que explica muito sobre a decadência social das irmãs Dubois na obra e a ascensão da personagem Stanley Kowalski.

Em sequência, no segundo capítulo, foi apresentado o aporte teórico, que engloba a literatura feminista com Johannes Willem Bertens (2001), sobre construção de gênero, apresentamos ideias de Simone de Beauvoir (1949), às quais acrescentamos noções de decadência, desejo, alienação e proteção masculina imposta socialmente. Discutimos as teorias de poder, disciplina e punição nas relações, através de Michel Foucault (1977), demonstrados sobre a perspectiva feminista de Monique Deveaux (1994), que explica as três ondas de pensamento foucaultianas. Princípios de construção de gênero também foram estudados com Judith Butler (1990), pensadora e filósofa, também posicionada no centro da terceira onda de Foucault, sobre as identidades sexuais das minorias. Por último, foi dada continuidade à loucura que acomete a mulher, sendo qualificada como monstro e criatura terrível com as pensadoras Sandra Gilbert e Susan Gubar (1980) e estudo sobre tragédia com Sandra Luna (2009) e João Dóia de Araújo (2016).

No terceiro capítulo foi apresentado o resumo da obra, o elenco, o relato da apresentação da adaptação da peça da PUC SP, em 2015, com tradução e direção de Rafael Gomes, e ainda, a análise crítico-interpretativa com apoio na teorização, associada à argumentação e trechos da peça. O aporte teórico escolhido foi de suma importância para a feitura deste capítulo, e definitivamente, para a compreensão de quais foram as situações presentes que desencadearam o final apresentado, da personagem Blanche.

À frente deste conteúdo apresentado no trabalho, o que foi pretendido com este estudo, foi trazer luz às seguintes questões: como será que Blanche chegou à situação

drástica de enlouquecer? Será que a decadência sócio-histórica e a relação com seu cunhado influenciaram nesta decadência trágica? Qual a influência da sociedade patriarcal em todos esses acontecimentos? E, também, de que forma o comportamento de gênero interfere em ações e reações das personagens?

Este trabalho demonstra que Blanche opta por viver em um mundo de fantasias e ilusões, buscando aprovação e companhia masculina por pressão da sociedade patriarcal, em sua vida. A relação de convivência entre as personagens Blanche e Stanley é bastante tensa, e ao observarmos esta relação através de uma análise, podemos perceber a decadência pessoal e social de Blanche, enquanto Stanley ascende pessoal e socialmente. Ainda, espera-se contribuir para o eixo acadêmico de leitura feminista e comportamento de gênero, tópicos tão presentes na sociedade atual que, mesmo que de forma inconsciente, estão presentes e atuando na vida das pessoas.

CAPÍTULO I: AUTOR E OBRA (TENNESSEE WILLIAMS E *UM BONDE CHAMADO DESEJO*)

Este capítulo tem intuito de apresentar de forma breve alguns aspectos biográficos do escritor em questão, Tennessee Williams, com apoio nos pensamentos dos autores Harold Bloom (2000) e Elizabeth Weinbloom (2009), bem como abordar suas inspirações e objetivos para a obra, além de caracterizar seu público leitor e espectador. Além disso, será mencionada também a influência de sua narrativa para a literatura de língua inglesa, referências a algumas obras e prêmios.

1.1 Aspectos biográficos

Tennessee Williams foi um mestre da dramaturgia no século XX. Algumas de suas peças como *The Glass Menagerie* (1944), *A Streetcar Named Desire* (1947), *Cat On A Hot Tin Roof* (1955) e *Sweet Bird Of Youth* (1959), traduzidas em português como, respectivamente, *À Margem da Vida* (também como *Algemas de Cristal* ou *O Zoológico de Vidro*), *Um Bonde Chamado Desejo*, *Gata em Teto de Zinco* *Quente e Doce Pássaro da Juventude*, são consideradas entre as melhores dos palcos estadunidenses. Williams escreveu peças com bastante intensidade, assombrosa solidão, abandono e violência. Ele é considerado o maior dramaturgo sulista e um dos maiores dramaturgos da história dos Estados Unidos. Williams também escreveu contos, poesias, ensaios e um volume de memórias.

Seu nome de nascença é Thomas Lanier Williams, nasceu em 26 de março de 1911 e teve uma infância difícil e problemática. O pai dele, Cornelius Williams, foi um vendedor de sapatos, alcoólatra e um pai emocionalmente ausente. Seu pai começou a ser cada vez mais abusivo, conforme seus filhos foram crescendo. A mãe de Tennessee Williams, Edwina, era filha de um ministro da igreja episcopal sulista, e viveu a adolescência e juventude como uma dama mimada do sul dos Estados Unidos. Williams foi uma criança doente, e sua mãe era tão amorosa quanto sufocante.

Em 1918 a família se mudou de Mississippi para St. Louis, e a mudança de uma pequena cidade provinciana para uma grande cidade foi bastante difícil para a mãe de Williams. Ele também foi bastante influenciado por sua irmã mais velha, Rose Isabel

Williams, nascida em 1909 e falecida em 1996, que apresentava desequilíbrio emocional e mental durante a infância. Williams também teve um irmão mais novo, Walter Dakin Williams, que nasceu em 1919 e faleceu em 2008.

Em 1929, Tennessee Williams entrou na Universidade de Missouri, onde cursou jornalismo. Depois de dois anos, o pai dele o tirou da universidade por ter sido reprovado no Corpo de Treinamento para Oficiais da Reserva (ROTC), e então Williams começou a trabalhar também na empresa de sapatos. Ele desprezava o emprego, entretanto trabalhava todos os dias e escrevia à noite. A pressão era enorme e, em 1935, Williams teve um colapso nervoso. Ele se recuperou na casa dos avós em Memphis, e durante estes anos ele continuou a escrever. Produções amadoras de suas primeiras peças foram realizadas em Memphis e St. Louis.

De acordo com Weinbloom (2009), a saúde mental de Rose continuou se deteriorando aos poucos. Em 1936, durante uma briga entre Cornelius e Edwina, o pai fez um movimento brusco em direção à Rose, que ele disse ter sido para acalmá-la, mas ela não entendeu desta forma e sofreu um terrível colapso nervoso. Rose seguiu com terapias sem sucesso e, depois de um tempo, seus pais a enviaram para internação, logo em seguida sendo lobotomizada. Segundo a BBC News, “lobotomia é um procedimento neurocirúrgico, uma psicocirurgia, que consiste em raspar e cortar a maioria das conexões do lobo frontal para com o restante do cérebro, também denominado leucotomia”. Foi desenvolvida pelo neurologista português António Egas Moniz, e “adotada com entusiasmo pelo neurologista estadunidense Walter Freeman” (LEVINSON, 2011), que fez a psicocirurgia em Rose, em Washington. Rose nunca se recuperou por completo, e ficou inválida para o resto da vida, vivendo reclusa em instituições.

Williams voltou a estudar e se graduou na Universidade de Iowa em 1938. Depois ele mudou-se para Nova Orleans, onde começou a ser conhecido pelo nome de Tennessee, um apelido que ele tinha recebido no colégio por causa de sua fala arrastada típica do sul dos Estados Unidos. Segundo Weinbloom (2009), ele teve dificuldades em assumir sua orientação sexual durante sua juventude, mas finalmente assumiu uma nova vida como um homem gay, com um novo nome e uma promissora nova carreira.

No começo da década de 40, Williams esteve entre várias cidades para diferentes trabalhos e aulas de dramaturgia, e também trabalhando na MGM como roteirista. Em 1944 veio a grande virada de chave na sua carreira: *The Glass Menagerie*. Primeira produção feita

em Chicago, teve muito sucesso, foi transferida para Broadway em 1945 e ganhou o prêmio *NY Critics Circle Award*.

Embora o sucesso tenha trazido liberdade financeira, Williams teve dificuldades para escrever. Segundo Weinbloom (2009), Williams foi para o México para trabalhar na peça com título original *The Poker Night*. Esta peça seria *A Streetcar Named Desire*, como já dito antes, a peça de estudo deste trabalho. Com esta obra Williams ganhou o segundo prêmio *NY Critics Circle* e um prêmio *Pulitzer* em 1947, permitindo que ele fosse para *Key West* e comprasse uma casa para ter um lugar onde relaxar e escrever. Em 1951, estreou outra peça de Williams chamada *The Rose Tattoo*, e ganhou seu primeiro prêmio *Tony*. Também neste mesmo ano foi um sucesso a adaptação ao cinema da peça *Um Bonde Chamado Desejo*, estrelado por Vivian Leigh interpretando Blanche Dubois, a personagem principal.

Nesta mesma época Williams conheceu Frank Merlo; eles se apaixonaram, e iniciaram uma relação amorosa, até a morte prematura de Merlo, em 1963, por câncer de pulmão. Segundo Weinbloom (2009), ele era uma influência muito positiva na vida de Williams que, sem seu amado, passou a sofrer de depressão, e também tinha um receio constante de que, como sua irmã Rose, ele pudesse tornar-se insano.

Mesmo assim, os anos seguintes foram muito produtivos profissionalmente, para Williams. Suas peças tiveram grande sucesso nos Estados Unidos e em outros países também, sendo muito apreciadas pela crítica e público. Com *Gata em Teto de Zinco Quente*, ele ganhou seu segundo prêmio *Pulitzer*, sendo esta obra seu último e grande sucesso comercial.

Ele ofereceu ao público do teatro personagens inesquecíveis, uma visão da vida no sul dos Estados Unidos e retratos poderosos da condição de vida humana. Segundo Bloom (2000, p. 13), “Suas peças são em grande parte conhecidas por seu retrato comovente de pessoas vivendo em circunstâncias deterioradas, muitas vezes cercadas de loucura e violência”. Este trecho parece até que Bloom (2000) refere-se especificamente à Blanche Dubois, mas a verdade é que vida em deterioração, loucura e violência parece que foram uma forma vívida dentro de suas obras, que Williams encontrou, para expressar-se das mazelas da vida real e cotidiana, através de suas personagens.

O autor ainda continuou, “Williams até foi criticado por exagerar na sexualidade e violência (nas suas obras). No entanto, entre as mais de setenta peças produzidas por Williams, estão alguns dos dramas mais significativos dos tempos modernos” (2000, p. 13).

O trabalho de Williams é considerado tão significativo porque passa mensagens intensas, de assuntos difíceis de serem tratados, como violência doméstica, alcoolismo, desejos carnavais impulsivos, abuso nas relações afetivas e amorosas, falência de dinheiro e na vida pessoal, morte, entre outros, sem eufemismos, de forma objetiva, realista e até mesmo cruel.

Bloom (2000) explica que Williams, “é autor de vinte e cinco peças longas, dezenas de peças curtas e roteiros, dois romances, uma novela, três livros de poesia, várias coleções de contos, muitos dos quais serviram de sementes para peças posteriores” (p. 13). Williams sempre escreveu. Quando mais novo escrevia no tempo livre e, depois, quando já consagrado como autor e dramaturgo, passou a escrever período integral. A constância na produção dele foi algo admirável, um dos fatores que o levou a conseguir tanta aceitação de espectadores e críticos. Como disse Bloom (2000), foram mais de setenta obras e mesmo que o trabalho não fizesse sucesso, sempre servia de começo para obras futuras. Como autor, Williams sempre plantou uma semente em cada trabalho, que podia ser conectado a outro e tornar-se uma obra-prima.

Esta persistência em sempre produzir, associada ao talento natural de Williams de tocar mentes e corações de leitores e espectadores, através de suas histórias pulsantes e personagens marginalizadas, fez com que segundo Bloom, “suas obras fossem traduzidas para vinte línguas e Williams recebeu um diploma honorário da Universidade de Harvard em 1982” (2000, p. 13). As obras de Tennessee Williams atravessaram fronteiras e revelam muito da sociedade americana sulista da época, mas mantêm-se atualizadas com os dias atuais, perpetuando por anos, por diferentes países e ainda fazendo muito sentido.

De acordo com Weinbloom (2009), o próprio Williams comentou sobre a violência nas suas peças, que eram expressadas em cenários estadunidenses. A homossexualidade não era discutida de forma aberta naquele tempo; entretanto, nas peças dele, temas como desejos e isolamento revelaram, entre tantos outros aspectos, o conflito do próprio Williams por ter crescido homossexual em um mundo homofóbico.

Na década de sessenta, Tennessee Williams tornou-se dependente de álcool e drogas, sendo que a morte de Frank Merlo, como já mencionada, em 1963, fez com que a dependência química de Williams tenha se agravado. Com esta condição de saúde física e mental em processo de deterioração, no dia 24 de fevereiro de 1983 ele engasgou com uma tampa de um pote de barbitúrico e faleceu. Williams deixou um legado expressivo do seu trabalho, peças que continuaram e continuam a ser encenadas em vários lugares distintos

pelo mundo: uma escrita poética e obsessiva, com uma voz poderosa, sendo considerado um dramaturgo muito importante, influente e consagrado.

1.2 O século XX e a literatura nacional nos Estados Unidos

Esta seção oferece um esboço da literatura nos Estados Unidos, com suporte nas ideias da autora Nina Baym (1989) e do autor Peter B. High (2002), de forma resumida, começando no princípio do século XX e indo até Tennessee Williams, entre a década de 1940 e 1950, quando a peça *Um Bonde Chamado Desejo* foi publicada. Quando atingir o ponto do dramaturgo Tennessee Williams, iremos discorrer sobre a introdução ao drama estadunidense. Alguns escritores e suas obras são citados para facilitar o entendimento do período em que estão inseridos, a transformação de assuntos retratados sócio-historicamente e, por consequência, na literatura. A intenção é favorecer a compreensão da transformação da literatura, de forma paralela ao contexto histórico vigente. E, também, porque o drama/teatro foi tão bem aceito na sociedade estadunidense, não apenas para entretenimento, mas porque estava retratando os conflitos reais da sociedade de então.

O tema do Sul dos Estados Unidos continuaria constante na obra de escritores no fim do século XIX e começo do século XX. Após a Guerra Civil, o país desenvolveu e estimulou a indústria e a urbanização, incluindo o surgimento de ferrovias que conectavam partes do país (BAYM, 1989, p. 1). A literatura se diversificou dos temas e estilos tradicionais escritos na Nova Inglaterra, variando em tipo de personagem e linguagem. Ao mesmo tempo, surgiu o uso do realismo e naturalismo, na tentativa de representar o ser humano como resultado de atributos herdados e forças sociais e econômicas (BAYM, 1989, p. 6). Winston Churchill (1871-1947) mostrou nas suas obras mais populares *The Crisis* (1901) e *The Crossing* (1904) um enredo que tinha um quê de fora de moda, mas “também expressa a tristeza da cultura da aristocracia do Sul decadente, após a Guerra Civil” (HIGH, 2002, p. 109). Outro escritor do início do século XX a romper com certos padrões sociais seria Theodore Dreiser (1871-1945), dentro da corrente naturalista, mas que, em vez de atacar a moral da sociedade puritana estadunidense, optou por ignorá-la (HIGH, 2002, p. 113). Com pouca educação universitária e trabalho no jornal Chicago Globe, Dreiser usou algum material da sua própria juventude como inspiração para as obras (BAYM, 1989, p.

832). Em obras como *Sister Carrie* (1900) e *Jennie Gerhardt* (1911), o olhar para as personagens (indivíduos) era com afeto e simpatia, mas também eram vistas a desordem e a crueldade da vida de forma geral, “a falta de propósito na vida é o real tema desta obras”, diz HIGH (2002, p. 114). Suas obras fazem uma crítica a valores tradicionais estadunidenses (BAYM, 1989, p. 832). Com isso, esta nova literatura trazia novos pontos de vista dentro da sociedade, onde a vida do cidadão estadunidense comum passa a ser inspiração através do seu retrato em obras contemporâneas.

Uma mudança estilística aconteceu com Sherwood Anderson (1876-1941), que apresentou técnicas do modernismo para a ficção estadunidense: algumas delas eram um estilo de escrita simples, associada à forma coloquial do inglês falado; com foco na forma, muito mais do que no conteúdo e, também, uma mistura de tempos, onde passado, presente e futuro se entrelaçam. Foi chamado de “o pai da geração de escritores” por nomes famosos como Ernest Hemingway e William Faulkner (HIGH, 2002, p. 119). Anderson explica que na obra *A Story-Teller's Story* (1924), “Eu cheguei ao pensamento que a verdadeira história da vida é uma história de momentos. É apenas em raros momentos que nós vivemos” (ANDERSON, apud HIGH, 2002, p. 120). A estética modernista também influenciou os contos, dando a eles um formato mais artístico e elaborado (BAYM, 1989, p. 933). Os modernistas enfatizavam a imagem sensorial concreta ou detalhe como um representante direto da experiência (BAYM, 1989, p. 933). Posteriormente veríamos algo similar nas personagens de Williams em *Um Bonde*, também apresentam esta perspectiva de viver o momento presente, para terem a sensação de que estão experienciando a vida de forma intensa e se colocando distante da morte.

A Primeira Guerra Mundial (1914-1918) para o Presidente Woodrow foi a guerra para salvar a democracia (HIGH, 2002, p. 120), entretanto muito mudou na sociedade estadunidense, e por consequência, houve transformações na literatura também. Os anos 1920 foram a década da “Geração Perdida” de escritores estadunidenses, quando muitos literários mudaram de país, e os que ficaram também estavam decepcionados, achavam que não existia valorização da população para com os intelectuais (HIGH, 2002, p. 121). O sentimento de medo e desorientação causados pelo fim da Primeira Guerra e da epidemia de gripe de 1918 marcou toda uma geração (BAYM, 1989, p. 927).

O escritor Carl Sandburg (1878-1967) já escrevia sobre a vida cotidiana, sobre fábricas e prédios altos. Ele percebia a cidade com sua potência, e até virilidade, diz High (2002, p. 130). Sobre Gertrude Stein (1874-1946) em específico, continua o autor, “devemos ler sua escrita palavra por palavra. Cada palavra, cada significado” (2002, p. 131). Stein usava a escrita para retratar um mundo acontecendo no momento presente, uma espécie de presente sempre contínuo, sem passado e sem futuro (2002, p. 132). Dito isso, percebemos que a literatura que retrata a cidade de forma potente e o momento presente é fonte da escrita realista de Williams.

Na mesma geração também encontramos a obra de Scott Fitzgerald (1896-1940), que escreveu o romance *This side of the Paradise* (1920), que descrevia a geração dele. Dois interesses centrais na vida naquele momento eram “o medo da pobreza e a veneração ao sucesso” (HIGH, 2002, p. 143). Neste período, as noites eram recheadas de festas, bebidas e reuniões, entre escritores e intelectuais. Duas obras de Fitzgerald, *Flappers and Philosophers* (1920) e *Tales of Jazz Age* (1922), são coleções de contos: “o termo *flapper* refere-se às modernas mulheres deste período que fumavam, bebiam uísque e viviam livremente” (HIGH, 2002, p. 144). Neste contexto social de aproveitar a vida experienciado pela população estadunidense, somou-se um período de mais liberdade para as mulheres participarem de festas e locais públicos, acompanhando os homens. Era certamente uma emancipação no convívio social feminino.

Ernest Hemingway (1898-1961), foi bastante influenciado por Stein e também falou sobre a Geração Perdida. Ele dirigiu uma ambulância durante a Primeira Guerra, e depois mudou para Paris e começou a escrever. Seu primeiro romance, *The Sun Also Rises* (1926), era um retrato sobre jovens estadunidenses no período pós-guerra vivendo em Paris. O intuito era aproveitar cada dia que vinha. O narrador do romance, Jake Barnes, foi ferido na guerra e sentia-se impotente:

Isto simboliza como todos estavam impotentes espiritualmente pela guerra (...) Todos queriam saber como viver no vazio do mundo. Ainda em outras obras, Hemingway desenvolve o conceito de “Nada” (...) às vezes via-se este *Nada*, em espanhol, como a perda da esperança ou a inabilidade de ser ativo no mundo real. O típico herói de Hemingway deve sempre lutar contra este *Nada* do mundo. Deve nunca desistir de viver a vida plenamente (...) Ainda, o objetivo da linguagem dele é para sugerir um tipo de estoicismo (paciência e coragem quando há sofrimento). (HIGH, p. 147)

Desta forma podemos perceber que um momento após a Primeira Guerra, o estímulo literário era para que as pessoas seguissem em frente, continuassem suas vidas com coragem e determinação. Esta atitude estoica é percebida através do comportamento de algumas personagens de *Um Bonde*, quando, em um contexto após a Segunda Guerra, elas estão buscando refazer suas vidas, mesmo quando existe dor e sofrimento.

Entretanto, em 1929 a economia estadunidense colapsou. *Babylon Revisited* (1931) é um conto que descreve a Geração Perdida, após o colapso moral e econômico (...) É uma triste e memorável história” descrita por Fitzgerald (apud HIGH, 2002, p. 146) em um trecho como “a festa acabou”. Nos anos 1930 muitas pessoas perderam seus empregos e os Estados Unidos entraram na Era da Depressão.

Neste momento, “a literatura neste momento deixou de ter um período modernista, e muitos escritores passaram a escrever dentro de um novo estilo, o realismo e naturalismo de cunho social” (HIGH, 2002, p. 161). Representava as dificuldades e tragédias de pessoas comuns, e ainda, “mostrava a força das pessoas, a energia e a esperança” (HIGH, 2002, p. 161). A escrita em si é forte e fácil de ser lida. Normalmente oferecia aos leitores uma imagem clara da época inserida. Existiu também um movimento denominado *Proletarian Literature*, traduzida como literatura do proletariado:

A revista principal do momento era pro-Marxista *Partisan Review*, editada por judeus intelectuais em Nova York. Michael Gold (1896-1967), editor do jornal Comunista *The New Masses*, foi o líder do movimento. Ele escreveu *Fews without Money* (1930) como um modelo para outros escritores “proletários”. Era a descrição da realidade terrível da infância dele quando garoto: ruas sujas e casas pobres, os *gangsters*, prostitutas e fábricas com péssimas condições de trabalho (HIGH, 2002, p. 161).

Este tipo de literatura onde retrata o cotidiano difícil das personagens, uma realidade cruel que é inclusive trágica, começa a agradar aos leitores. As pessoas se identificam com o texto com muita facilidade, de forma intensa, e somando a isso, permite para quem lê, através da imaginação, vivenciar as histórias lidas.

Quando a Segunda Guerra Mundial (1939-1945) começou, o que dizia-se nos Estados Unidos era que o país deveria ficar fora desta situação bélica. Entretanto, o ataque ao *Pearl Harbor* em dezembro de 1941, mudou este posicionamento da neutralidade americana. A literatura entrou na nova situação e foram escritas obras sobre a guerra. São

naturalistas porque “elas estudaram o efeito da guerra em soldados em pessoas comuns (...) Entretanto, neste período não havia interesse ideológico como na década de 1930” (HIGH, 2002, p. 176). O período da “Era da Ansiedade”, começou no pós-guerra:

Os políticos da América eram influenciados por dois grandes medos. Primeiro, existia o medo da Bomba; muitos americanos tinham certeza que iria ter uma guerra com a União Soviética usando bombas atômicas. Também, no final da década de 1940 e começo da de 1950, o medo do Comunismo transformou-se em uma doença nacional. O Senador Joseph McCarthy sempre aparecia na televisão, dizendo que os Comunistas Americanos estavam destruindo a nação (HIGH, 2002, p. 176).

Essas ideias de McCarthy influenciaram também a política, sendo ele senador. Para os autores deste período, estes medos dos comunistas que era projetado na população eram tão importantes como seus próprios medos psicológicos, no contexto da nova sociedade estadunidense. Afirma High: “Os escritores estadunidenses tentaram responder antigas questões e encontraram respostas olhando para sua própria cultura e contexto histórico”. (HIGH, 2002, p.176). Outros autores exploraram ideias da filosofia e psicologia moderna. Sobre os escritores do Sul, segundo High, “eles continuaram não tão modernos, apresentando em suas obras, o sentimento da tristeza, um grande peso do passado” (2002, p. 176). E com essas características são obras profundamente interessantes para leitores de todos os lugares e épocas, sendo que o Sul continuava a produzir alguns dos melhores escritores estadunidenses.

Uma nova geração se juntou com William Faulkner e formaram o “*Southern Renaissance*” (o Renascimento do Sul), um movimento literário que tinha o sul dos Estados Unidos fazendo parte do contexto histórico. De acordo com High, escritores “como Eudora Welty (1909-2001), que escreveu sobre Mississippi, misturando realidade com mitologia, e Flannery O’Connor (1925-1964), que também relatava sobre outros mundos” (2002, p. 177-178) são exemplos de obras do movimento do Renascimento do Sul. Outros como Garson McCullers (1917-1967) e Truman Capote (1924-1984), escreviam obras especificamente “góticas do sul”. Entre eles estava Tennessee Williams (1911-1983), sendo uma peça fundamental como dramaturgo para o movimento revigorante que foi o *Southern Renaissance*. Williams escreve sobre sentimentos complicados no passado das personagens, e a tentativa de escapar de um passado de sofrimento, tristeza e, em especial, de culpa e medo, como é bastante percebido por meio do comportamento da Blanche.

1.3 Introdução ao drama estadunidense

O teatro estadunidense no século XIX “já tinha grandes atores e atrizes, mas ainda não tinha grandes dramaturgos” (HIGH, 2002, p. 223). Sendo assim, este movimento teatral já se preparava para a mudança positiva que aconteceria no século XX, com grandes dramaturgos e produções mais modestas. High ainda explica que, no século XIX, “as produções nos grandes teatros eram feitas com enormes quantidades de dinheiro para que pudessem causar entusiasmo (...) Conforme as tecnologias para essas produções foram avançando, elas tornaram-se mais realistas” (p. 223). Este realismo era no sentido de passar para os espectadores a experiência mais verossímil possível e causar exaltação na plateia.

Seguindo com High (2002), o autor explica que Bronson Howard (1842-1908) foi o “primeiro importante realista no drama estadunidense e estudou duas áreas da sociedade: negócios e casamento. Teve audiência, mas ainda no jeito antigo de produzir, com técnicas de melodrama” (p. 223). Com este dramaturgo podemos perceber o que viria a ser uma transição, pois já escrevia de forma realista, retratando a vida de pessoas comuns, entretanto as performances com técnicas melodramáticas ainda são o viés escolhido.

Outro dramaturgo que nos ajuda a compreender sobre o drama estadunidense foi Eugene O’Neill (1888-1953), que “desenvolveu o drama estadunidense em uma forma explícita de literatura” (HIGH, 2002, p. 224), através de muitas peças ele trouxe enorme variedade de novos temas, técnicas e estilos para o palco:

Cada peça seria portanto uma exploração da condição humana (...) Ele usou a nova psicologia de Freud para ir profundamente em dramas, sendo o primeiro dramaturgo a estudar a luta interior dentro da cabeça das personagens, entre motivos conscientes e necessidades inconscientes (...) Sendo assim, ele transformou antigas personagens melodramáticas em personagens realistas (HIGH, 2002, p. 224-225).

Desta forma, teve o ponto de virada de personagens que eram representadas de forma melodramática, tendendo ao vitimismo e heroísmo. Personagens realistas apresentam alto grau de complexidade. Como Blanche Dubois, de *O Bonde*, por exemplo, que poderia de forma rasa ser qualificada como mentirosa, alcoólatra e até mesmo ninfomaniaca. Quando analisamos o comportamento de Blanche de maneira profunda, se percebe que ela mente porque sente medo, culpa e não sabe fazer diferente. Não aprendeu a agir de outra forma.

Ela reproduz o jeito de ser de uma donzela rica do sul, vivendo uma ilusão que criou para si mesma, para facilitar sua vida cotidiana e esconder sua decadência nada heroica.

Nos anos seguintes, O'Neill foi seguido por dramaturgos talentosos como, por exemplo, Elmer Rice (1892-1967). Mas foi “após a Segunda Guerra Mundial que Tennessee Williams e Arthur Miller (1915-2005) trouxeram uma nova vida à dramaturgia estadunidense” (HIGH, 2002, p. 227). Anteriormente, o autor explica que as peças mostravam as personagens como tipos individuais, que cumpriam somente um papel específico na sociedade, “estas personagens individuais passaram a ser mostradas de outra forma” (HIGH, 2002, p. 227), e seus sentimentos e comportamentos foram expostos de forma real, como pessoas comuns, que sentem culpas, medos e muitas vezes fracassam ao cometerem erros em suas vidas.

De acordo com High, “esses dramaturgos inovaram ao mostrarem personagens específicas como seres alienados, não pertencentes a nenhum grupo. Como uma pessoa sozinha, separada da sociedade” (2002, p. 227). Tal caracterização serviria também para analisar a personagem Blanche, por ter sido sentenciada ao sofrimento solitário, dentro dela mesma e retirada do convívio familiar e social.

Como já mencionado, em 1945 Tennessee Williams começou a carreira na *Broadway* com a peça *The Glass Menagerie*. O enredo era “uma pequena família vivendo em um apartamento: uma mãe esforçada, a filha tímida e seu filho insatisfeito, que é o narrador. Este filho já tinha deixado a família e narra o passado, lembrando de tudo” (HIGH, 2002, p. 227). Personagens insatisfeitas com situações em suas vidas e que buscam refúgio na ilusão e imaginação é uma característica de Williams. High continua, “A personagem Laura, a filha, tinha escapado da vida dentro do mundo sem tempo da imaginação dela” (2002, p. 227).

Há um paralelo também com Blanche Dubois, de *Um Bonde Chamado Desejo* (1947), que também vivia em seu mundo particular de fuga da realidade, escondendo por exemplo, sua idade com maquiagem e penumbra. De acordo com High, “Nas obras de Williams é claro ver elementos do sul, que começam como sentimentos complicados sobre tempo e passado, e o passado sendo visto com tristeza, culpa e medo” (2002, p. 229-230).

posto isto, percebemos que a dramaturgia de Williams mostra a vida das personagens como ela é de fato, mesmo que seja insatisfatória e trágica.

1.4 Considerações sobre o Sul dos Estados Unidos

Esta seção visa abordar de maneira breve alguns aspectos do sul dos Estados Unidos, no período após a Segunda Guerra, com apoio nas ideias dos autores Kathryn Vanspanckeren (1994) e Stephen Bottons (2014) com foco na ascensão da grande massa e decadência das famílias proprietárias de terra, abastadas do sul. São aspectos importantes para o entendimento do contexto da obra e da análise que será feita no capítulo três.

1.4.1 O Sul dos Estados Unidos na primeira metade do século XX

Sabe-se que o Sul dos Estados Unidos viveu uma grande crise no século XIX, pois era um estado agrário e escravocrata e, com a posse do presidente Abraham Lincoln em março de 1861, foi instaurado um programa para abolição da escravatura, que aconteceu de fato em 1865 e que culminou no processo de decadência do sul dos Estados Unidos, aumentada pela ausência de mão-de-obra.

No período após a Segunda Guerra Mundial, os Estados Unidos cresceram economicamente, com aumento do produto nacional bruto e o incremento da produtividade agrícola e industrial, pois além de abastecerem o mercado interno, forneciam aos países devastados pela Guerra. No final do século XIX e começo do século XX, a população afro-estadunidense trabalhadora rural das fazendas do sul do país seguiu para as grandes cidades em busca de empregos em fábricas, onde também vieram trabalhar muitos imigrantes europeus, que deixaram seus países de origem.

Desta forma, a formação de subúrbios nas cidades acontecia, e também o início da Guerra Fria, que foi um período histórico de disputas estratégicas e conflitos indiretos entre os Estados Unidos e a União Soviética. Este período foi entre o final da Segunda Guerra Mundial (1945) e a extinção da União Soviética (1991). Neste contexto histórico de decadência das famílias abastadas de fazendeiros do sul, outras regiões dos Estados Unidos experienciaram um tempo de crescimento social e econômico. Vejamos:

Tal crescimento abriu possibilidades para a melhoria de vida de grande parte da sociedade estadunidense, bem como favoreceu o aumento do nível de escolaridade da população. Em consequência disso, um maior número de pessoas ingressou em cursos superiores. Estes acontecimentos promoveram, além do gosto pela cultura de forma geral, num contexto em que a mudança de comportamento da população acompanhava o crescimento do país (VANSPANCKEREN, 1994).

Sendo assim, a partir deste contexto social e histórico, a literatura e o teatro nos Estados Unidos, na metade do século XX, estão convivendo com consumismo da população urbana, como argumenta VanSpanckeren (1994, p. 79): “o que mais transformou a sociedade (...) foi o advento da mídia e da cultura de massa”. Com isso, concluímos um poder de consumo da população estadunidense manifestado através da literatura, teatro, cinema além de programas de rádio e televisão.

Muitos imigrantes foram para os Estados Unidos para deixar a marca deles, em um mundo de indústria e comércio. Novidades como grandes máquinas industriais, automóveis, entretenimentos populares, além de teatro (literatura) e consequente cinema, cresciam a cada dia. As peças teatrais já mostravam personagens representando pessoas comuns com suas vidas cotidianas, e também como estas pessoas “deveriam” ser e agir, para serem consideradas verdadeiras “americanas”. Os textos de Tennessee Williams deste período abordam conceitos familiares, aspectos das pessoas expressados de forma chocante, que ficaram acessíveis para uma grande audiência através de performances no teatro da *Broadway*, e depois de filmes de muito sucesso.

De acordo com Bottoms (2014):

o teatro estadunidense a partir da década de 1920 mudou, pois sofreu impacto de novas técnicas e formas europeias. Estes influenciadores eram refugiados da opressão política na Europa. Muitos grupos de teatro foram montados nesta época, dentre eles, em 1931, o *Group Theatre* que treinou uma nova geração de dramaturgos, como o jovem Tennessee Williams e Elia Kazan, que foi a diretora da peça e depois do primeiro filme *Um Bonde Chamado Desejo*, sendo encorajados a passarem uma séria mensagem política e social (p. 09).

Assim, a necessidade de uma identidade nacional ficou muito acentuada por causa do envolvimento dos Estados Unidos nas duas Grandes Guerras Mundiais, o que trouxe a necessidade de ressignificação de valores e demandas da população estadunidense. As mudanças econômicas e sociais mudaram as relações sociais no campo e nas cidades do fim

do século XIX e começo do século XX, e os escritores acima tratariam de representar essas mudanças em suas obras.

CAPÍTULO II: CRÍTICA FEMINISTA SOBRE A OBRA DE WILLIAMS, PODER E SEXUALIDADE, CONSTRUÇÃO DE GÊNERO E DESEJO, LOUCURA E TRAGÉDIA

Neste capítulo será oferecido o aporte teórico sobre a representação da mulher na literatura e na obra de Williams, trazendo abordagens teóricas para a leitura sobre questões de poder de discurso e sexualidade, de maneira que permita questionar como o papel da mulher é delineado. Além disso, discutiremos a questão do desejo e loucura na configuração da tragédia como forma literária. A discussão irá oferecer apoio à argumentação analisada criticamente, associada a trechos das cenas da peça, no capítulo três.

2.1 A Representação da Mulher na Literatura

O crítico e literário Johannes Willem Bertens (2001) explica que as críticas feministas mostraram que com frequência as representações literárias das mulheres repetiam estereótipos culturais familiares. Tais estereótipos incluíam a mulher como “uma sedutora imoral e perigosa, a mulher como uma megera eternamente insatisfeita, a mulher tão doce, mas essencialmente indefesa, a mulher como um anjo desinteressado e abnegado” (p. 97) , e assim por diante. Desta forma, fica claro que para caracterizar a mulher, há bastante limitação nas suas possíveis representações.

A forma como as personagens femininas eram retratadas de maneira padronizada na literatura ocidental não tinha muito em comum com a maneira que os críticos feministas as viam e as vivenciavam. Para Bertens (2001), essas personagens eram claramente construções, não necessariamente pelos escritores que os apresentavam, mas pela cultura a que pertenciam, que era de servir a um propósito não tão oculto: a contínua dominação social e cultural dos homens. O crítico acredita que se olharmos para os quatro exemplos de estereótipos de mulher citados, vemos imediatamente que a independência feminina obtém uma conotação fortemente negativa, enquanto o desamparo e a renúncia a toda ambição e desejo são apresentados como cativantes e admiráveis. Sendo assim, ele afirma que a mensagem é que a dependência leva à indulgência e reverência enquanto a independência leva à antipatia e à rejeição (p. 97, *apud* NERYS, 2018).

2.2 Construção de Gênero

Será mencionado abaixo, ao discutir a terceira onda de Michel Foucault (1977), com análise também da filósofa Judith Butler (1990) sobre construção de gênero. Aqui começo apresentando as ideias da escritora, intelectual e filósofa Simone de Beauvoir (1949), que fez parte de um grupo de filósofos associados ao Movimento do Existencialismo, caracterizado por críticos como Matheus Schmaelter (2018), como um pensamento que “teve início entre diversos pensadores do século XX, sendo representado por filósofos franceses e pensadores alemães. Absurdo da vida, angústia diante da liberdade e morte são alguns temas” (n.p.). Gostaria de discorrer de forma breve, sobre a forma de pensar de Simone de Beauvoir (1908-1986) em sua obra *O Segundo Sexo* (1949), na versão em língua portuguesa volumes I e II, onde ela expõe seu posicionamento sobre o gênero feminino ser relegado à posição de segundo sexo, em diferentes sociedades, e como essa situação contribui para a configuração social.

Beauvoir começa a obra dizendo que demorou para escrever sobre a mulher, pois acredita que já existam muitas publicações com este tema, e ainda não chegaram a nenhuma conclusão. Ela pergunta, “o que é uma mulher? *‘Tota mulier in utero: é uma matriz’* (...) todo mundo concorda em que há fêmeas na espécie humana, constituem, hoje, como outrora, mais ou menos a metade da humanidade” (p. 7, v. I). Se mesmo biologicamente a fêmea do ser humano continua não sendo percebida como um ser humano, talvez haja de fato um olhar diferente para com elas do que para com os homens. E ela continua:

Se a função da fêmea não basta para definir a mulher, se nos recusamos também explicá-la pelo “eterno feminino” e se, no entanto, admitimos, ainda que provisoriamente, que há mulheres na terra, teremos que formular a pergunta: que é ser mulher? (...) Um homem não começa nunca por se apresentar como um indivíduo de determinado sexo: que seja homem é natural (...) o homem representa a um tempo o positivo e o neutro, a ponto de dizermos “os homens” para designar os seres humanos (...) A mulher aparece como negativo, de modo que toda determinação lhe é imputada como limitação, sem reciprocidade (...) Está subentendido que o fato de ser um homem não é uma singularidade; um homem está em seu direito sendo homem, é a mulher que está errada (...) A mulher tem ovários, um útero; eis as condições singulares que a encerram na sua subjetividade; diz-se de bom grado que ela pensa com suas glândulas. O homem esquece soberbamente que sua anatomia também comporta hormônios e testículos. Encara o corpo como uma relação direta e normal com o mundo que acredita apreender na sua objetividade, ao passo que considera o corpo da mulher sobrecarregado por tudo o que o especifica: um obstáculo, uma prisão. (p. 9-10, v. I)

A autora continua com impressionante fala sobre como os pontos de vista masculinos sobre a mulher não estão à altura do homem: “A fêmea é fêmea em virtude de certa *carência* de qualidades” (Aristóteles *apud*, Beauvoir, p. 10, v. I). Beauvoir ainda segue construindo seu pensamento e aponta: “Ela não é senão o que o homem decide que seja; daí dizer-se o ‘sexo’ para dizer que ela se apresenta diante do macho como um ser sexuado: para êle, a fêmea é sexo, logo ela o é absolutamente.” (p. 10, v. I). Desta forma, fica claro que a mulher é percebida com um ser sem essência sendo percebida com menor valia, sem autonomia e voltado para oferecer sexo ao homem, e não, em hipótese alguma, o contrário.

Em seguida, a pensadora explica sobre a categoria do *Outro*: “uma dualidade que é a do Mesmo e a do Outro (...) Nenhuma coletividade se define nunca como Uma sem colocar imediatamente a Outra, ou seja (...) o sujeito só se põe se opondo” (p. 11-12, v. I). Aparentemente a mulher ajuda o homem a ter percepção de si mesmo, por representar o papel do *Outro*, mas a mulher em si, como ser humano não é considerada como um ser autônomo.

É visível no livro a crítica à estrutura do patriarcado que apoia pontos de vista, a mulher sendo inferior em relação ao homem. Houve um ensinamento gradual para que a mulher seja inferior, lenta e dependente, enquanto ao homem é passada a informação de superioridade, rapidez e independência. Faz muito sentido pensar em uma das suas frases mais conhecidas, “Ninguém nasce mulher: torna-se mulher” (Beauvoir, 1949, p. 9, v. II). Com esta citação podemos perceber que o “tornar-se mulher” está associado à construção do comportamento feminino, de submissão e dependência ao gênero masculino, que as meninas são submetidas em suas formações.

Neste trecho de Stendhal, Beauvoir enfatiza: “Todos os gênios nascidos *mulher* estão perdidos para a felicidade do público” (1949, p. 171-172, v. I). E complementa, “Em verdade, ninguém nasce gênio: torna-se gênio; a condição feminina impossibilitou até agora esse ‘tornar-se’ (1949, p. 172, v. I), porque não foram estimuladas a serem estudiosas de forma profunda. Foram incentivadas a aprenderem o básico para conquistarem “bons maridos”.

Para as mulheres existia uma profunda dependência do pai, irmãos e marido, como Beauvoir (1949) explica, já que desde a Idade Média “a mulher é casada sem seu consentimento, repudiada segundo os caprichos do marido que tem sobre ela direito de vida e morte; tratam-na como uma serva (...) propriedade do homem e mãe dos seus filhos” (p. 120, v. I). A autora continua ressaltando que mesmo no período medieval, com a organização do feudalismo, as mulheres continuaram sem poder de decisões políticas, como ela demonstra em “a princípio, vê-se desprovida de todos os direitos privados porque não tem nenhuma capacidade política (...) a mulher não poderia pretender um domínio feudal, uma vez incapaz de defendê-lo” (p. 121, v. I).

Esta defesa da propriedade feudal atrelada exclusivamente à força militar não permitia que a mulher fosse de fato dona das propriedades. Entretanto, quando a mudança da legislação sobre a forma de herança ocorre, há a possibilidade da mulher tornar-se herdeira, mas ainda continua dependendo de um tutor. Para as mulheres continua sendo permitido obedecer ao marido (tutor), sendo

escrava da propriedade e do senhor dessa propriedade através da “*proteção*” de um marido que lhe é imposto (...) Uma herdeira é uma terra e um castelo: os pretendentes disputavam a presa e, às vezes, a jovem não tem ainda doze anos quando o pai ou o senhor a dão de presente a algum barão. Multiplicar os casamentos é para o homem multiplicar suas propriedades. (BEAUVOIR, 1949, p.121, v. I)

Beauvoir (1949) também reflete sobre a tendência do sujeito à *alienação*:

A angústia conduz o sujeito a procurar-se nas coisas, o que é uma maneira de fugir de si mesmo (...) a criança esforça-se para apreender nos espelhos, no olhar dos pais, sua existência alienada. Os primitivos alienam-se no mana, no totem; os civilizados em sua alma individual, em seu eu, em seu nome, em sua propriedade, em sua obra. (p. 63, v. I)

A necessidade de ser admirada Beauvoir (1994) considera como narcisismo, que aparece muito precocemente na menina, e acaba desempenhando um papel primordial em sua vida de mulher. É algo que muitas vezes pode ser visto como um “misterioso instinto feminino”, mas que ela prova com sua análise que não é, pois, na verdade, é um dos ensinamentos que são perpetuados por gerações, que as meninas aprendem desde seus primeiros anos. Da mesma forma, a passividade, que é sempre caracterizada como essência da mulher “feminina”, é um resultado da criação dos seus pais, proveniente da imposição da

sociedade (*apud* NERYS, 2018).

O narcisismo não é, portanto um instinto exclusivamente feminino, e sim uma construção de gênero social, mas acaba por afetar a mulher que, segundo Beauvoir (1949) “se embriagou de sua beleza, de sua mocidade (...) a narcisista preocupa-se demais com sua pessoa para não ter previsto a inelutável decadência e organizado posições de retirada. Sofrerá por certo com sua mutilação” (p. 344, v. II). Desta forma, a mulher que não desenvolve outras habilidades além de tentar manter-se bela através da manutenção da jovialidade, como foi ensinada, poderá não resistir ao percurso natural da vida, quando esta decadência está também associada a decair socialmente e envelhecer, poderá entrar em desespero e perceber-se sem saída, e Beauvoir (1949) continua:

parece-lhe que não faz senão sobreviver a si mesma; seu corpo está sem promessa; os sonhos, os desejos que não realizou permanecerão para sempre insatisfeitos; é nesta nova perspectiva que se volta para o passado; é chegado o momento de traçar um risco, de fazer as contas; é a hora do balanço. Ela se apavora com as estreitas limitações que a vida lhe infligiu (...) parece-lhe que lhe roubaram suas possibilidades, que a enganaram, que escorregou da juventude para a maturidade sem ter tomado consciência disso. (p. 344-345, v. II)

Com isso a mulher se percebe na vida adulta com as mesmas perspectivas da juventude, os mesmos desejos limitados, sem muitas oportunidades. Sempre aprendeu que é preciso perpetuar-se como jovem, sentir-se protegida e completa através da relação com o homem, aceitando tudo o que pode suceder-se desta relação de dependência com o gênero masculino, quando ocorre uma situação de emancipação, de acordo com Beauvoir (1949):

a liberdade tem apenas um aspecto negativo: a situação das jovens norte-americanas lembra a das romanas emancipadas da decadência (...) umas perpetuavam o modo de vida e a virtude das avós; outras passavam a vida numa agitação vã; assim também numerosas norte-americanas permanecem “mulheres do lar” segundo o modelo tradicional; outras, em sua maioria, não fazem senão dissipar suas forças e seu tempo (p. 245, v. II).

Com isso percebe-se que, mesmo para a mulher moderna emancipada, não existem muitas possibilidades, algumas ainda optam por seguirem um modelo tradicional de comportamento, à moda antiga, e outras preferem uma vida agitada, o que também não parece uma alternativa interessante, sendo colocada como um dispêndio de energia e tempo.

2.3 Poder e sexualidade

2.3.1 Normalização e submissão

Dando sequência a apresentação do aporte teórico, será exposto sobre conceitos como poder e sexualidade, na obra do filósofo Michel Foucault (1977), feminismo e empoderamento, através de Sandra Lee Bartky (1988, *apud* Monique Deveaux, 1994). Iniciaremos discutindo a tática de normalização do comportamento masculino, como mecanismo de controle de poder e disciplina, submissão feminina, através de manifestações de opressão da mulher. É importante pensarmos sobre como as “técnicas de feminilidade, como construção social”, estão inseridas na tese dos “corpos dóceis”, estudada dentro da primeira onda: vigilância e poder de Michel Foucault (1977). Também continuaremos nossa discussão relatando sobre poder e resistência, na segunda onda e identidade sexual e regimes da verdade e poder, com a filósofa Judith Butler (1990), na terceira onda. Por último, faremos considerações sobre narcisismo, decadência e desejo. Para finalizar com loucura, utilizaremos ideias de Sandra Gilbert e Susan Gubar (1980).

2.3.2 Feminismo e empoderamento: uma leitura crítica de Michel Foucault, por Monique Deveaux

Monique Deveaux (1994) diz que poucos pensadores tiveram tanta influência com temas como poder e sexualidade, quanto Michel Foucault (1977). Ela faz menção sobre pensamentos feministas e a relação deles com a teoria deste pensador, como está explanado na continuidade desta seção. Neste artigo há o estudo das três “ondas” da literatura Foucaultiana por críticas políticas e filosóficas. Estas ondas referem-se ao corpus de trabalho por estudos feministas dos diferentes aspectos do trabalho do filósofo. Primeiro, uma problemática sobre o poder, muito usado para fins feministas. Esta primeira onda analisa a literatura que se apropria da análise de Foucault quanto ao efeito do poder nos corpos, que é conhecida como a tese dos “corpos dóceis”. Também como um aspecto relacionado a isso, a noção de “biopoder”, a qual refere-se ao estado de regulamentação da população. Segundo, a análise que demonstra a sugestão do desenvolvimento tardio do

mesmo de um modelo de poder agonista², que acontece de forma múltipla, entrelaçando relações de poder, que afirma que “onde existe poder, existe resistência” (FOUCAULT, 1972-1977 *apud* DEVEAUX, 1994, p. 223). A terceira onda é formada por escritoras feministas pós-modernas que discutem identidade sexual e de gênero, a partir do conceito de assertividade Foucaultiana, que prevalecem sobre categorias de identidade de sexo, como resultado da transição para um regime moderno de poder e proliferação de discursos que veem a sexualidade de maneira subjetiva.

A primeira onda: vigilância e biopoder

A transição do poder soberano ou monárquico para poder regulatório moderno, constituído de regimes, vigilância de sistemas, e táticas de normalização fornecem o cenário da tese dos “corpos dóceis” (DEVEAUX, 1994, p. 224). O poder moderno exige “mínima despesa para o máximo de retorno”, e o princípio de organização central é a disciplina. Aspectos de poder soberano são realizados sobre o período moderno, mas funcionam como truques, dissimulando e legitimando o discurso emergente do poder da disciplina. Este novo regime de controle é minimalista na sua abordagem, no sentido de menos despesas de força ou finanças, mas mais difícil de alcançar e localizar os efeitos nos corpos.

Para Foucault (1977), sexo é um fator crucial na proliferação de mecanismo de disciplina e normalização. Isto é o centro de um sistema de divisão de práticas que separa o insano e o delinquente, o histérico e o homossexual de maneira a segregá-los socialmente. O primeiro foco, do primeiro eixo do poder é “o corpo e suas forças, sua utilidade e docilidade, sua distribuição e submissão” (*apud* DEVEAUX, p. 224). O corpo passa a ser um campo político. Duas áreas específicas do trabalho de Foucault são: *Disciplina e Castigo*, abrangendo os subtemas de corpos dóceis, vigilância, o olhar que busca normalizar, e no mesmo texto, da tese, *Panopticism* - referindo-se ao modelo de Bentham para a prisão, onde os prisioneiros deveriam ficar perpetuamente expostos à vista, e portanto propensos a policiarem-se.

² Em etologia, especialidade da biologia que estuda comportamento animal, comportamento agonístico é comportamento social relacionado à luta. Ou seja, também implica poder, como para Foucault. Este comportamento social é mais amplo que agressão, pois envolve não apenas o ato agressivo em si, mas também exhibições, fugas e conciliação. Comportamento agonístico é visto em muitos animais, já que recursos alimentares, cópulas e abrigo, são recursos limitados, e acaba provocando disputas entre os interesses individuais.

Na literatura feminista que apropria-se do paradigma dos corpos dóceis, a transição da autoridade soberana para modernas formas de poder disciplinadoras são vistas em paralelo à mudança de mais óbvias manifestações de opressão da mulher para mais subliminares formas de controle. Este novo método é disciplinador por essência e mais sutil na prática, e envolve ver as mulheres como algo a ser vigiado. A descrição a seguir do poder moderno de Foucault (1977) fornece a base da análise, para estudiosos desta primeira onda, da qual é chamada de “técnicas de feminilidade”:

Não há necessidade de armas, violência física, restrições materiais. Apenas um olhar. Um olhar que inspira, um olhar que cada indivíduo sob seu peso terminará por interiorizar até o ponto em que ele é seu próprio supervisor, cada indivíduo assim exercendo essa vigilância sobre si mesmo e contra ele mesmo. Uma fórmula excelente: poder exercido continuamente e pelo que acaba por ser a um custo mínimo. (p. 155 *apud* DEVEAUX, 1994, p. 225).

Ainda seguindo o resumo da primeira onda, segundo Bartky, diz que “feminilidade é uma construção social, onde o feminino é moldado de maneira mais poderosa nos corpos das mulheres” (*apud* DEVEAUX, 1994, p. 225). Também, as práticas disciplinadoras que produzem o feminino são sintomas da “dominação moderna do patriarcado” (*apud* DEVEAUX, 1994, p. 226). Bartky descreve três práticas que contribuem para a construção da feminilidade: dieta e prática de exercícios físicos, para atingir o corpo ideal, uma atenção ao comportamento e um conjunto de “gestos, posturas e movimentos”; e técnicas que mostram o corpo feminino como uma “superfície ornamentada”. Com o objetivo de “produzir um corpo que, com gestos e aparência, é reconhecidamente feminino” e reforçar um “projeto disciplinar de perfeição corporal” (BARTKY, 1988, p. 64-66, *apud* DEVEAUX 1994, p. 227). Posto isso, seguimos com a explanação sobre a segunda onda.

A segunda onda: onde existe poder, existe resistência

A segunda onda da literatura feminista foucaultiana enfatiza as possibilidades de resistência sobre o fato da dominação. Aqui o foco é no desenvolvimento do modelo agonístico de noção de poder que “onde há poder, há resistência” (DEVEAUX, 1994, p. 230). Da mesma forma que a disputa de afirmações do indivíduo fixa identidades e relações

contínuas, às vezes de formas sutis. Este paradigma do poder tem se provado particularmente útil para feministas que querem mostrar diversas fontes de subordinação das mulheres na nossa vida cotidiana. Deveaux (1994), ressalta que:

elaborando sobre o tratamento de Foucault de poder e resistência no *Power/Knowledge, History of Sexuality (vol.1)* e “Sujeito de Poder”, esta literatura ilustra como os desafios de assumir o poder está localizado exclusivamente ou até primeiramente no estado de *aparatus* ou em proibição (...) Foucault nos ajuda a nos mover do “estado de subordinação” explanando sobre relações de gêneros, que enfatizam dominação e vitimização, para um entendimento de todo o poder na vida das mulheres. Perceber poder como constitutivo tem ajudado muitos a compreender entre ondas naturais do nosso social, político e relações pessoais (...) um ponto de vista foucaultiano necessariamente revela resistência a discursos e práticas que subordinam mulheres. (...) poder agonístico é um conjunto de ações sobre outras ações (...) dominação é o resultado de trajetórias da força e poder nas relações, culminando em maior ou menor estado de subordinação, e correspondendo, com poucas ou muitas possibilidades de resistência dos sujeitos.” (p. 231-233)

Deveaux (1994) pontua que “muitas literaturas feministas agora enfatizam a importância da percepção de que mulheres não são vítimas passivas de maneira uniforme dominadas, mas como agentes ativas, mediando as experiências delas” (p. 234). Pois a mulher resiste: se antes era retratada apenas como vítima, agora está sendo representada resistindo às adversidades que lhe são impostas. Seguimos com a terceira onda.

A terceira onda: identidade sexual e regimes da verdade/poder

Judith Butler (1990) está no centro da terceira onda da teoria foucaultiana feminista, por isso, Deveaux (1994) cita sua análise em *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, que se baseia no relato de Foucault sobre a proliferação de discursos no sexo na Era Moderna. Butler (1990) argumenta que “o que vemos hoje é a constante das identidades sexuais via um “aparelho excludente de produção” no qual os significados dessas práticas são reduzidos, restritos e reafirmados” (*apud* DEVEAUX, 1994, p. 237). Foucault, de acordo com Deveaux, está mais interessado na forma como os regimes de poder produzem discursos sobre perversão sexual, patologia, delinquência e criminalidade, e novos sujeitos emergindo dessas categorias. Butler (1990) está igualmente interessada na construção de gênero e identidades sexuais das minorias. Porém, Deveaux (1994) argumenta que, para as feministas, o movimento mais controverso dela foi usar a tese de Foucault sobre o poder

moderno para desconstruir a sua própria noção de ser mulher (BUTLER, p. 31-33 *apud* DEVEAUX, 1994, p. 237-238).

Butler propõe que “vejamos gênero como discursiva e materialmente construído através de ‘performances’ repetitivas de palavras, ações, gestos e desejos” (1990, p. 237). Deveaux (1994) explica que a influência de Foucault na formulação de Butler é clara na reivindicação dela:

Se a verdade interior do gênero é uma fabricação e se um gênero verdadeiro é uma fantasia instituída e inscrita na superfície dos corpos então parece que os gêneros não podem ser nem verdadeiros nem falsos, mas são produzidos apenas como efeitos de verdade de um discurso de identidade primária e estável (DEVEAUX, 1994, p. 237).

Deveaux afirma que “em vez de se apegar a noções fixas de feminilidade como necessárias à práxis feminista”, Butler (1990) sugere que “reconceituemos identidade como ‘um efeito’ para desestabilizar o gênero e abrir novas possibilidades imprevisíveis de agências” (p. 147 *apud* DEVEAUX, 1994, p. 237-238, NERYS, 2018). Por sua vez, Deveaux (1994) aponta:

é a *agência* do sexo, que devemos romper, se visarmos através da tática reversa de vários mecanismos da sexualidade para combater as garras do poder com reivindicação dos corpos, prazeres e conhecimentos, na multiplicidade e possibilidade deles de resistência. O ponto de encontro para o contra-ataque contra a implementação da sexualidade não deveria ser um desejo sexual, mas corpos e prazeres (p. 238).

Com isso, se o intuito é justamente acabar com estes mecanismos de poder do gênero masculino em relação aos corpos do gênero feminino, apenas com intenção de desejo sexual impulsivo, e assim, a mulher resiste, como indivíduo, ela busca a reivindicação de sua existência. Seria uma demanda da mulher para usufruir de autonomia sobre o próprio corpo e prazer.

Conclusão: feminismo, poder e empoderamento

Deveaux (1994) enfatiza que empoderamento é muito mais do que uma relação de poder, ou uma tentativa de controlar o comportamento alheio, e cita a análise de bell hooks sobre a obra *Feminist Theory: From Margin to Center* (1984), que

expressa a ideologia do feminismo, que não deveria incentivar (como sexismos têm feito) mulheres que acreditam que são sem poder. Isso deve esclarecer para mulheres os poderes que elas exercem diariamente e mostram que a forma que esses

poderes podem ser usados para resistir a dominação sexista e exploração. (*apud* DEVEAUX, 1994, p. 242).

Audre Lorde³ (1984), escritora feminista e mulherista caribenho-americana, integrante do movimento denominado mulherismo⁴ escreve sobre a importância do poder erótico em nossas vidas e conexões entre agentes e autoconhecimento: “nossos atos contra opressão tornam-se parte integral do ser, motivando e empoderando a partir de dentro” (1984, p. 242, *apud* DEVEAUX, 1994).

Como Deveaux (1994) explicou acima, através das ideias de Lorde (1984) nossas atitudes contra o que nos oprime se tornam parte do nosso ser, porque estes atos são resistência e, conseqüentemente, empoderamento. Ser uma mulher que resiste, luta contra opressão e se integra consigo mesma não é só para mulheres oriundas da aristocracia (mesmo que falida), como Blanche Dubois reflete. Neste trabalho discutimos especificamente a representação de uma mulher branca, coquete e sulista com Blanche, mas reconhecendo a particularidade e limitação de qualquer leitura crítica para o contexto descrito na obra. Sendo assim, as mulheres que representam a resistência contra opressão racial e de gênero, como também representa Lorde (1984), são inúmeras e elas têm muito a contribuir socialmente.

2.4 Desejo, loucura e tragédia

Nesta seção para enfatizarmos sobre o desejo seguiremos com o pensamento do filósofo Friedrich Hegel, através da perspectiva de Beauvoir (1949). O desejo pode ter vários significados, como ansiar, aspirar na expectativa de alcançar algo, sendo bastante inspirador para o progresso em si, evitando-se a monotonia e uma vida sem propósito. Sendo assim, vamos destacar o pensamento do filósofo:

a sexualidade representa a mediação através da qual o sujeito se atinge concretamente como gênero. O gênero produz-se nele como um efeito contra essa desproporção de sua realidade individual, como um desejo de reencontrar, em um outro indivíduo de sua espécie, o sentimento de si mesmo unindo-se a ele, de se completar e envolver, assim, o gênero em sua natureza e trazê-lo à existência. (*apud* BEAUVOIR, p. 28, v. I)

3 Audre Lorde, “Uses of the Erotic: The Erotic as Power,” in Audre Lorde’s *Sister Outsider: Essays and Speeches* (Trumansburg, N.Y.: Crossing Press, 1984), 58.

4 Do inglês, *Womanism* (traduzido como mulherismo), teoria social enraizada na opressão racial e de gênero das mulheres negras.

Sendo assim, fica evidente que o desejo pode ser considerado também uma forma da pessoa encontrar-se com ela mesma, através do envolvimento sexual com outro indivíduo. Sob este ponto de vista, a experiência sexual traz para o sujeito a sensação de pertencimento, de associação com outrem e sensação de estar vivo. A personagem Blanche frequentemente apresenta essa eterna vontade de mostrar-se bela e jovem, seguindo os padrões sociais de uma falida aristocracia sulista, mas essencialmente ela busca pertencer através de uma vida sexual ativa.

Beauvoir (1949) traz um outro ponto de vista sobre desejo. Ela salienta que o código romano, o direito canônico e o Corão, sob perspectivas masculinas, qualificam a mulher como “Mal”, entretanto fazendo-se necessária, pois:

o homem sabe que para saciar seus desejos, para perpetuar sua existência, a mulher lhe é indispensável. É preciso integrá-la na sociedade: na medida em que ela se submete à ordem estabelecida pelos homens, ela se purifica de sua mácula original. (p. 101, v. I).

Como foi considerado acima, a autora demonstra que a mulher tem importância para o homem pois ela é útil para satisfazer os desejos sexuais masculinos, e ainda, contribuir para perenizar a espécie humana. Entretanto para ser integrada na sociedade, tem que ser através da submissão, agindo de forma passiva e casta, e desta forma, elas se purificam por serem originalmente pecadoras.

Sandra Gilbert e Susan Gubar (1980) falam sobre o fato de cientistas e historiadores sociais terem estudado as maneiras pelas quais a socialização patriarcal literalmente tornava as mulheres doentes, tanto física quanto mentalmente. Doenças como histeria, anorexia e doenças mentais no geral foram consideradas causadas, em diversos casos, pela socialização patriarcal. Inclusive, meninas que tinham mentes mais imaginativas muitas vezes eram levadas a adoecer por conta do treinamento restritivo que recebiam:

Tais doenças são causadas pela socialização patriarcal de várias maneiras. Obviamente, é claro que qualquer jovem, mais especialmente animada ou imaginativa, provavelmente experimentará sua educação em docilidade, submissão, autoconsciência, em algum sentido enjoativo. Ser treinado em renúncia é quase necessariamente ser treinado para ter problemas de saúde, uma vez que o primeiro e mais forte anseio do animal humano é de sua própria sobrevivência, prazer, afirmação (...) Aprendendo a se tornar um belo objeto, a menina aprende a ansiedade sobre – talvez até mesmo ódio – de sua própria carne. (GILBERT e GUBAR, 1980, p. 54, *apud* NERYS, 2018).

A educação que as meninas recebiam para se tornarem socializadas muitas vezes as tornavam doentes, pois tinham que renunciar a essência natural do ser humano em sobreviver de maneira livre e prazerosa. Ao invés disso era preciso serem obedientes e servis.

Sobre como esses papéis de gênero são representados na literatura, em *The Madwoman in the Attic*, Gilbert e Gubar (1980) refletem sobre a forma como as mulheres são retratadas como loucas em narrativas distintas, de forma que muitas personagens encarnam a forma de “anjo” ou de “monstro”.

Ela deve enfrentar precursores que são quase exclusivamente masculinos e, portanto, significativamente diferentes dela. Não apenas esses precursores encarnam a autoridade patriarcal, eles tentam envolvê-la em definições de sua pessoa e seu potencial que, ao reduzi-la a estereótipos extremos (anjo, monstro) conflitam drasticamente com seu próprio senso de si mesma, de sua subjetividade, autonomia, sua criatividade. (GILBERT e GUBAR, 1980, p. 48, *apud* NERYS, 2018).

Em seguida, as críticas reforçam a associação tradicional (patriarcalmente definida) entre mulheres criativas e monstros:

Do ponto de vista masculino, as mulheres que rejeitam os silêncios submissos da domesticidade têm sido vistas como objetos terríveis – Gorgons, Sirens, Scyllas, Serpentes-Lamias, Mães da Morte ou Deusas da Noite. Mas do ponto de vista feminino, a mulher monstro é simplesmente uma mulher que busca o poder da auto-articulação e, portanto, como Mary Shelley dando a história em primeira pessoa de um monstro que parecia ao seu criador ser apenas uma “massa imunda que se move e fala”, ela apresenta essa figura pela primeira vez de dentro para fora. (GILBERT e GUBAR, 1980, p. 79, *apud* Nerys, 2018).

Acima, através de Gilbert e Gubar (1980) foi ressaltado sobre loucura, que pode levar à deterioração pessoal, chegando ao ponto trágico da doença. Antes da doença mental de fato, uma situação drástica pode ser uma vida sem propósito, com desordem, sensação de deslocamento pessoal e crueldade. High destaca que “alguns acidentes da vida podem fazê-la imoral aos olhos da sociedade” (2002, p. 114).

A mulher é considerada imoral no sentido de não cumpridora de regras e integração social. Seria o caso de uma mulher que não se enquadra nos padrões sociais

pré-determinados que deve cumprir sendo, por exemplo, uma dona de casa passiva e submissa. Existe uma imposição social que demanda que a personagem aja de uma maneira específica: “Entretanto a vida, por si só, se faz necessária agir de outra forma. A moralidade cria uma falsa culpa. A moralidade é culpada, não a personagem. A moralidade por si que causa a tragédia da personagem” (HIGH, 2002, p. 114). Esta moralidade imposta socialmente refere-se à sexualidade, a qual não é permitida para a mulher de maneira livre.

Cabe somente ao homem se perceber com um ser sexual com desejos latentes, enquanto para a mulher é permitido servir o homem, o que certamente inclui a servidão sexual. Desta forma, é possível ver as personagens mulheres como vítimas sociais, com dificuldades em fazerem escolhas na vida, pois não foram ensinadas isso desde criança. Aprenderam somente, que estar perto de um homem, lhes garantiria segurança física, econômica e emocional.

Esta falta de auto responsabilidade das mulheres, para com suas próprias vidas, e dependência de outrem, é o cenário ideal para uma vida sem perspectiva, e muitas vezes, trágica. Quando pensamos em vida trágica nos remete a associação à “tragédias gregas”, João Dóia de Araújo (2016) explica que em narrativas onde a tragédia faz-se presente “a extensão dos eventos da tragédia ocorre de modo particular, pois, para não perder a unidade de ação, os acontecimentos trágicos [o mythos] ‘devem ter uma extensão bem apreensível pela memória” (p. 48). O que nos leva a pensar que uma história de vida trágica, tem considerações dramáticas que alcançam e emocionam pessoas, a partir de uma série de ações, que Araújo (2016) explica ser o conjunto de ações, a alma da tragédia, pois a tragédia não imita as pessoas e sim a vida real das pessoas. É um retrato “verossímil, portanto, como plausível. Assim, as tragédias representam uma estória que poderia ser realidade.” (p. 53).

Pensando em tragédias como representação do que poderia ser realidade, se a história for de fato convincente, esta pode ser considerada como “detentora da verdade geral”. Passa a ser ponto de referência. Então enredos trágicos imitam a vida real e assim, são verossímeis o suficiente para convencerem leitores e espectadores de que são autênticos. Araújo (2016) explica que a tragédia não moraliza a vida, mas que os conflitos colocados nos palcos nos mostram as complexidades de experimentar-se o trágico (p. 56). O autor dá continuidade e

cita um trecho da introdução, escrita por Anatol Rosenfeld, do livro *Teoria da Tragédia* do autor Schiller:

A tragédia, portanto, longe de moralizar e dar lições de virtude, proporciona ao espectador a possibilidade de experimentar, livremente, lucidamente, o cerne da sua existência moral em todos os seus conflitos, em todas as suas virtualidades negativas e positivas (1964, p. 10).

Poder experimentar de forma livre e lúcida conflitos negativos e positivos, através da tragédia dramática, é realmente um privilégio para leitores e espectadores, portanto, perceber, um motivo a mais para explicar tantos sucessos. As pessoas podem experimentar emoções e sensações, através de suas próprias interpretações, da vida das personagens. E, mesmo assim, não sofrem nenhuma consequência, julgamento de valor e moralidade em suas vidas pessoais.

Posto isso, Araújo (2016) explica que “eximindo o peso que desvirtua o homem de uma vida moral, não sendo a moralização a finalidade da tragédia, podemos entender como ocorre a representação dos erros humanos nas representações trágicas” (p. 58). E com o entendimento de que tragédia é uma sequência de ações trágicas que tocam o coração de leitores e espectadores, por ser um retrato de comportamentos reais das pessoas, que a tragédia não tem um caráter moralizador: o foco passa ser compreender os erros humanos e como as personagens são conduzidas ao erro. O autor explica que “no teatro grego, o conflito trágico ocorria através das ações humanas, mas, por vezes, o personagem sofria por ser predestinado ao erro” (p. 58).

Quando pensamos se uma personagem está predestinada ao erro, há associação com heróis e heroínas das tragédias gregas. Estes tomam decisões erradas e trágicas na vida e insistem no erro. O autor ainda explana que essas escolhas trazem à tona tragédias com dimensões que “transcende a questão moral, elas serão em si mesmas impulsionadas por um *ethos* trágico” (p. 59), significando que a tragédia depende da noção prévia do que é errado ou não, no momento da escolha que determinado comportamento humano é realizado.

No drama moderno, entretanto, é diferente porque o herói e heroína são trocados por pessoas comuns e ações humanas corriqueiras, como explica Araújo (2016), “pautado nos conflitos entre pessoas e instituições humanas” (p. 60). Assim, percebemos que o comportamento social das personagens ocorre de uma maneira a levá-las para o surgimento

de desavenças intensas, “para realizar as vontades pulsantes que movem suas ações, as personagens principais de *Streetcar* usam sedução, mentira e violência” (p. 72), o que conduz as personagens em situações extremas e sem volta.

Ao mesmo tempo, dentro da ambiguidade da sexualidade das personagens também podemos buscar no trágico clássico uma compreensão da pulsão de vida e morte freudianas, e como afetam o decorrer da tragédia. Eros e Tanatos, das divindades gregas, sendo Eros o deus do desejo e Tanatos, o deus da morte. Estas duas categorias opositivas criam uma dicotomia das duas forças que regem as ações das personagens durante *Um Bonde*

“A *hybris* grega é um conceito que permanece válido para definir esse traço ambíguo, a um tempo diferenciador e funesto, capaz de distinguir o personagem dos seus pares, elevando-o pelo caráter excessivo à condição de herói, tornando-o apto a desafiar a ordem, justamente porque engeguecido em relação aos seus próprios limites humanos” (LUNA, 2009, p. 129)

A ideia de pulsões que orienta o comportamento de Blanche e Stanley, é uma teoria de Freud que explica que os estímulos originados no corpo e que são enviados para a mente são como impulsos de energia. Esses impulsos energéticos agem internamente, definindo e orientando nossas ações. O comportamento resultante deste comportamento se diferencia do gerado por decisões conscientes. Este comportamento, fruto do impulso das pulsões, são internos e não conscientes.

O estudo das pulsões era visto com dualidades, entre a pulsão de vida, que se trata de conservar um organismo vivo, sobreviver. Observamos estas características no Stanley, que demonstra vitalidade, vigor físico, disposição para o trabalho, o esporte e diversão com amigos. A pulsão de morte se caracteriza pelo comportamento autodestrutivo de uma pessoa, como por exemplo, bebida em excesso, fuga através de ilusões e devaneios insistindo em sentir culpas e medos a respeito de histórias do passado.

Sob esta perspectiva de estar tomada pela culpa por causa da falta de apoio ao marido, desespero, solidão, falência financeira, rejeição do pretendente, dos familiares, Blanche rende-se à pulsão de morte que a leva à tragédia final, sendo retirada de forma rude, internada à força e erradicando uma antiga forma de viver, desaparecendo do convívio familiar e social.

CAPÍTULO III: LEITURA DE *UM BONDE CHAMADO DESEJO* À LUZ DOS CONCEITOS DE PODER, COMPORTAMENTO DE GÊNERO, DECADÊNCIA, DESEJO E LOUCURA

Neste capítulo, busca-se observar a forma como a literatura de Tennessee Williams consegue questionar as relações de poder presentes no romance, o comportamento sobre o mundo feminino, a visão que a decadência leva à deterioração do psicológico, e o que seria desejo na vida da personagem Blanche. Desta forma, o autor nos ajuda a compreender a loucura trágica que acometeu Blanche. Serão analisados acontecimentos que, não podendo serem controlados, levam à tragédia final. Posto isso, primeiramente será apresentado um breve resumo e enredo da peça em estudo. Em sequência, a leitura crítico-interpretativa, que é feita com apoio no aporte teórico apresentado, associando pontos de vista que são unidos à descrição da essência das cenas. Mais que isso, trataremos de trabalhar o relato sobre a versão da peça *Um Bonde Chamado Desejo*, uma montagem de 2015 e 2016 no Tucarena, teatro da PUC São Paulo, traduzida e dirigida por Rafael Gomes, para trabalhar a maneira como, adaptada ao palco, a obra adquire novas conotações frente à ambiguidade Blanche/Stanley.

3.1 Resumo da obra

Blanche Dubois chega em Nova Orleans, no estado da Louisiana, vinda do estado do Mississippi. Esta região a que ela chega é no subúrbio, e ela recebe a informação que ainda precisa pegar um bonde chamado Desejo e um outro chamado Cemitério, para finalmente andar seis quadras, para chegar em Campos Elíseos. Ela ficou bastante assustada quando chegou, pois é um apartamento bem pequeno onde sua irmã Stella mora com o marido, descendente de poloneses, Stanley Kowalski. O cunhado de Blanche é rude, trabalhador de fábrica industrial, contrastando com o passado das duas irmãs, que foram da classe aristocrata, educadas como damas na fazenda Belle Reve, no sul dos Estados Unidos, posteriormente perdida por um impasse econômico. Justamente por não ter para onde ir, Blanche ali instala-se na casa de Stella e Stanley. A questão é que o relacionamento de Blanche com o cunhado não acontece de forma harmônica, e o comportamento machista dele, que ela considera absolutamente grosseiro, passa a ser um problema.

Consequentemente, Stella fica no meio da relação dos dois, inclusive grávida. No decorrer dos dias, Blanche conhece amigos do trabalho de Stanley, que costumam reunirem-se para jogar pôquer, e ela se interessa por Mitch, com muita esperança de casar-se pela segunda vez, já que é viúva. Quando o cunhado tem certeza do flerte entre Blanche e Mitch, ele trata de recolher informações sobre passado de Blanche, a fim de provar que ela não é um bom partido para o amigo, e com isso consegue com que a recente relação acabe. Blanche percebe-se mais uma vez com a relação desfeita e muito mal, tenta passar um telegrama para um antigo namorado, Shep Huntleigh, com esperanças de reatar o romance, e ser resgatada da casa de Stella e Stanley. Na madrugada em que Stella está no hospital dando à luz, Blanche fica sozinha com Stanley na casa, e os dois têm um confronto, no qual Blanche fica horrorizada e é violentada. No retorno de Stella para casa, Blanche tenta conversar com ela, que não acredita em nada do que a irmã fala. Então Stanley simula fazer um telegrama para o antigo namorado de Blanche, enquanto Stella organiza a internação de Blanche em uma clínica para tratamentos mentais. Blanche, ao receber a visita do médico, reconhece que não é seu antigo namorado, mas mesmo assim estende a mão para ele, aceitando ser levada e diz: “Seja o senhor quem for, eu sempre dependi da bondade de estranhos” (WILLIAMS, 1947, cena 11).

3.2 Personagens na obra de Williams

As personagens femininas principais da peça são Blanche e Stella Dubois. A primeira não é exatamente uma heroína, mas é a protagonista, e o objeto de estudo deste trabalho. Ele é uma dama falida do sul dos Estados Unidos, com ascendência francesa, sem nenhuma propriedade no nome ou dinheiro que tenha sobrado da falência da fazenda em que foi criada com a irmã Stella. Blanche passou os últimos anos de sua juventude assistindo seus parentes morrerem, até de fato, um tio perder a fazenda Belle Reve, através de uma hipoteca. Esta experiência de estar falida, associada ao suicídio precoce do seu marido homossexual, abafou as emoções de Blanche e, também, seu senso de realidade. Blanche era professora, mas foi descoberta relacionando-se com um jovem de dezessete anos. Desejo e morte se entrelaçam na sua vida, até viver uma vida imprudente e sem propósito. Quando ela finalmente perde seu cargo como professora, é forçada a procurar sua irmã Stella, que está morando na periferia de Nova Orleans. Blanche tenta continuar a se comportar como uma

coquete sulista, como na sua juventude, mas ela já está mais velha, e começa a ter dificuldades, tanto para compreender a paixão efusiva que Stella sente pelo marido Stanley, quanto para relacionar-se com o cunhado.

Stella Dubois Kowalski é a irmã mais nova de Blanche, está grávida pela primeira vez, tem vinte e cinco anos, é apaixonada pelo marido e construiu uma nova vida com ele em Nova Orleans. A relação matrimonial é baseada em domínio por parte do marido, brigas e grosserias do Stanley, que acabam em relações sexuais selvagens. Stella demonstra amor pela irmã e pelo marido, entretanto deixa claro, de maneira pragmática, que não pretende deixar que nada atrapalhe sua relação com Stanley.

Eunice Hubbell é vizinha de Stella, dona do prédio dos pequenos apartamentos (um em cima e outro embaixo) junto com seu marido Steve, amigo de Stanley. Normalmente ela é prestativa, ofereceu abrigo para Blanche e Stella no momento que Stanley bate na esposa. Ela expressa seu ponto de vista sobre a relação abusiva de Stella e Stanley, mas não interfere nas escolhas de Stella, provavelmente porque a relação deles é muito parecida com sua própria com Steve. Ela tem um momento especial no final da peça, quando diz para Stella que, apesar da tragédia que aconteceu com Blanche, a vida deve continuar.

A mulher negra é uma personagem figurante *non-naturalistic*, na primeira montagem da peça em 1947, na *Broadway*, foi representada por um ator, e na peça de 2015, no Tucarena, foi representada por uma mulher.

A mulher mexicana vende flores para os mortos, falando em espanhol “*flores para los muertos*”, na cena primorosa em que Blanche relata seu passado de forma muito sincera, para Mitch.

A enfermeira com modos bastante rudes e bruta, com comportamento impessoal, coloca Blanche literalmente no chão.

A prostituta aparece no final, quando Blanche está com Stanley e Stella está no hospital parindo seu bebê.

As personagens masculinas são: Stanley Kowalski, marido de Stella, operário de fábrica, bastante objetivo, bruto e violento, verbal e fisicamente. Não demonstra nenhuma paciência com Blanche e o mundo dela, de fantasias. Acrescento ainda, que ele é controlador e autoritário, demanda subserviência de sua esposa e comporta-se como se sua autoridade fosse ameaçada pela presença de Blanche. Entretanto, Blanche o percebe como primitivo, guiado apenas por instinto. No final da peça Stanley demonstra ser também frio e calculista.

Harold Mitchell, o Mitch, é um dos amigos operários de Stanley. Ele demonstra não ser tão refinado como Stanley, e não tem a mesma liderança que o amigo entre a turma de colegas de trabalho. Mitch é mais sensível que Stanley, bastante apegado à sua mãe, com quem ele vive. Ela está doente, à beira da morte. Ele sente atração pela Blanche desde que a conhece, começa um flerte, e Blanche passa a ter esperanças que eles se casem. Ele acredita na virtuosidade das mulheres e quando o passado de Blanche vem à tona, Mitch se sente enganado, e encerra a paquera com Blanche.

O jovem coletor aparece em um momento na casa de Stella, para coletar dinheiro para pagar o jornal, e Blanche o paquera impudicamente.

Steve Hubbell, vizinho, é marido de Eunice, dono do prédio com os apartamentos que eles moram e colega de jogatina de pôquer de Stanley. Ele tem a última fala da peça. Quando Blanche é levada para o sanatório, Steve simplesmente passa as cartas para uma nova mão no jogo, e não oferece nenhuma importância com a situação trágica de Blanche.

Pablo Gonzalez é um dos jogadores de pôquer, que tem algumas poucas falas na peça, com frases em espanhol.

Shawn é fornecedor na fábrica que Stanley trabalha e a fonte de Stanley para contar sobre o passado de Blanche.

O médico, o homem estranho, chega no final para levar Blanche para ser internada no sanatório. Depois da enfermeira de trato rude ter colocado Blanche no chão, ele aparece para acalmá-la, estendendo a mão para ela.

3.2.1 Adaptação da PUC SP

Em 2015, *Um Bonde* foi adaptada para o palco do Tucarena, na PUC SP, em comemoração aos 50 anos do teatro. Logo ficou claro que foi uma escolha muito feliz e acertada realizar esta adaptação de *Um Bonde Chamado Desejo*, pois teve sucesso de público e crítica. A performance dos atores e atrizes foi elaborada, e o intérprete de Stanley mudou no decorrer da montagem, sendo possível apreciar os dois atores atuando, e desta forma, comparar as interpretações. O elenco da peça era Maria Luisa Mendonça (Blanche Dubois), Eduardo Moscovis e Juliano Cazarré (Stanley Kowalski), Virginia Buckowski (Stella Dubois Kowalski), Donizete Mazonas (Harold Mitch), e, ainda, Fabrício Licursi,

Fernanda Castello Branco e Matheus Martins. A tradução do texto e direção do espetáculo foram feitas por Rafael Gomes e a montagem do cenário por André Cortez.

A performance de Maria Luisa Mendonça lhe rendeu o Prêmio Apca 2015, Prêmio Shell SP 2015, Prêmio Arte Qualidade Brasil e Prêmio Aplauso Brasil 2015 de melhor atriz, e a peça também foi premiada no 28º Prêmio Shell para melhor direção, melhor atriz e melhor cenário. Por melhor espetáculo de drama recebeu o Prêmio Arte Qualidade Brasil. A peça foi absolutamente primorosa, não apenas pela interpretação dos atores, mas considerando o figurino, o cenário, a iluminação e a trilha sonora como um conjunto orgânico permitiram que os espectadores pudessem vivenciar a história, sendo uma excelente experiência teatral. O cenário foi bastante simples, feito de madeira, e tudo se movimentava. Um grande retângulo de madeira, repleto de banquinhos e uma mesa, que virados para cima e para baixo, formavam o apartamento, com seus cômodos e móveis. Isto ao centro dos trilhos dos bondes. Como o próprio nome Tucarena diz, é um teatro de arena, então a visualização fez-se muito fácil e acessível (seguem fotos ilustrativas).

No texto escrito pelo diretor Gomes (2015), descreve-se: “montamos esta peça para olhar através e para além dos antagonismos. Para lembrar, mais e mais, que enquanto nos diferenciarmos pelas nossas diferenças em vez de nos assemelharmos por elas, o fim tende a ser sempre trágico” (n.p.). Posto isto, percebemos que a vida pode ser muito dura por si só e que não é válido odiarmos aqueles que se apresentam no mundo de forma diferente da nossa. Que nutrir antagonismos e inimigos nos torna propensos a fins trágicos.

Este fim trágico da loucura e internação de Blanche é tão bem performado pela atriz Maria Luisa Mendonça. Antes de ser levada pelo médico, ela sobe neste grande retângulo de madeira que tem rodinhas que é rodado rapidamente pelos outros atores, com a cabeça descabelada tampando o rosto da atriz e corpo arqueado, causando um efeito entorpecente na plateia.

Sobre a estrutura de alguns elementos em cena, a autora Londré (2006) explica que

Tais elementos incluem a estrutura episódica; o lirismo do diálogo e da atmosfera intercalados pela comédia; o realismo psicológico das caracterizações (...) demonstrações marcantes do realismo na encenação; o uso sugestivo cênico, carregado de elementos, adereços, efeitos sonoros, gestos e motivos linguísticos (p. 46).

Dentre esses elementos marcantes na peça, gostaria de destacar o cenário e a música central da trilha sonora, *La Llorona*. A essência do cenário é uma grande caixa de madeira, onde foram apresentadas a cama, mesa, banheira e dentro guardava-se partes de madeiras, como banquinhos e uma pequena mesa. Esta caixa torna-se elemento fundamental, incluindo durante a cena triunfal da performance da atriz Mendonça, já citada acima, onde ela, como Blanche, rodando no ritmo da música e no balanço circular deste elemento visceral dentro da peça. Como apontou Londré (2006, p. 48), o uso simbólico do espaço do palco, justapõe o pequeno apartamento do subúrbio de New Orleans, com diferentes graus de privacidade nas cenas, devido às mudanças de cômodos, com o público observando e vivendo tudo bem de perto.

O entrar e sair deste grande caixote de madeira representa ações para reforçar a mistura de ilusão e realidade, da grande confusão de valores, que é sentida e experienciada por Blanche. A trilha sonora consiste em algumas músicas tão marcantes que, quando as ouço, me remetem à peça. *La Llorona*, a música que mais acompanha Blanche em seus transe e choros, da banda Beirut, uma orquestra de Zach Condon, nascido em Santa Fé, Novo México. Esta música toca para Blanche em momentos muito importantes, como quando relembra do suicídio do noivo, quando foi rejeitada por Mitch e fica sozinha bebendo e, depois, quando assustada e desorientada corre de vestido de festa e uma coroa de joias falsas, na cabeça, em volta do cenário, após ser abusada por Stanley.

Dizem que os homens que se aproximavam da Llorona ficavam perturbados com visões chocantes. E o que diz a lenda sobre a razão do choro da mulher? A primeira versão diz que ela perdeu os dois filhos por um descuido. Ela trabalhava vendendo flores e estava tudo bem, até a casa deles pegar fogo acidentalmente, e quando quis apagar, não viu que a balsa onde estavam os filhos foi-se. Eles desapareceram no lago e depois foram encontrados mortos.

A segunda versão da lenda diz que, após ficar solteira com dois filhos, a mulher recebeu proposta de casamento de um fazendeiro rico, caso ela não tivesse filho. Então a mulher leva o filho, ainda pequeno para a parte mais funda e o afoga. Depois deixa seu corpo ser levado pelas águas. Quando ela conta para o fazendeiro, este a rejeita e diz que

jamais se casará com uma mulher que mata o próprio filho. É neste momento, portanto, que ele cai em si no erro que havia cometido, e por não conseguir ter seu filho de volta e nunca superar a morte dele, passou a caminhar chorando em noites de lua cheia.

Esta mulher da lenda *La Llorona* relaciona-se com Blanche porque as duas sentem culpa e estão à espera de quem jamais voltará. No trecho a seguir Londré (2016) pontua sobre Blanche

amar alguém que provavelmente era homossexual, que cometeu suicídio após pedidos implícitos de ajuda e encontrou rejeição (...) ela carrega sentimento de culpa pelo o que disse para Allan Grey (seu marido) na pista de dança (...) Blanche na cena 9, fica presa à memória de quando estava no salão de dança ouvindo *polka dance*, com sua cabeça sintonizada até que ela ouve “O tiro! E isso sempre para depois disso” (p. 47)

Blanche e a mulher chorona da lenda *La Llorona* têm em comum a culpabilidade que as persegue e incomoda. A mulher sente culpa pela morte dos filhos, enquanto Blanche sente culpa por ter julgado Grey quando soube que ele era homossexual. Blanche passa a peça fugindo da realidade, através de se relacionar sexualmente com estranhos, incluindo jovens da idade que tinha Grey quando morreu.

O contexto histórico da peça, no pós Segunda Guerra Mundial, eram personagens buscando prazeres efêmeros e rápidos, tentando reorganizar suas vidas e ao mesmo tempo respeitar o tempo vivido durante a guerra. Respeitam os militares que participaram ativamente do momento de luta: como descreve Londré, “os jogos de pôquer das cenas 3 e 11 reuniam homens que lutaram juntos na guerra. E Blanche relata memórias de encontros com soldados aposentados, na (fazenda) Belle Reve” (2016, p. 48). Estas cenas de homens que estiveram juntos na guerra, reunidos jogando pôquer e boliche, demonstra, como complementa a autora, que todas as personagens estão tentando construir a vida para si mesmos neste mundo diferente do pós-guerra.

Este construir a própria vida, com determinação, através dos elementos reais que se têm no momento, é mais facilmente percebido na personagem de Kowalsky, que ascende na peça com uma pulsão de vida, através de um comportamento de liderança entre seus amigos, vizinhos e esposa. Londré (2006) indica que

Na verdade, muitas vezes ocorre em produções da peça que Stanley é quem ganha a simpatia da audiência. Este foi o caso, mesmo na produção de Kazan, em que

Marlon Brando, exuberante retrato de Stanley Kowalski, não só tinha a audiência torcendo por sua vitória sobre Blanche, mas fez o ator crescer sua fama de forma excepcional, do dia para a noite. (p. 50).

Nesta adaptação da peça na PUC SP a audiência também teve muita simpatia pela personagem de Stanley. Ele recebeu o apoio do público em muitas cenas em que discutia com Blanche de forma intensa. Escutei conversas entre espectadores da peça, após a exibição da mesma, que foram tomar café para discutirem sobre o espetáculo. Pude ouvir muitos comentários de apoio e compreensão sobre o comportamento de Stanley em relação à Blanche, incluindo a cena quando há demonstrações claras que ele a violentou sexualmente.

A pulsão de vida que vibra em Stanley, para algumas pessoas, foi mais convincente do que o comportamento melancólico e sonhador, representando a pulsão de morte, em Blanche. A ambiguidade destas duas personagens centrais causa um rompimento entre elas causando uma polarização de forças e pulsões, de forma definitiva, na peça.

Para finalizar as considerações sobre estruturas e elementos e a grande importância em significados que tiveram dentro da adaptação da peça da PUC SP, o sucesso em relação à audiência e crítica, somando o recebimento de vários prêmios, nos levam a refletir sobre o fato de *Um Bonde* ser uma obra com cenas trágicas. Vimos anteriormente no capítulo III que tragédia é um conjunto de ações erradas do ponto de vista da ética, intelectualidade e/ou moralidade. Desta forma, Londré (2006) destaca que "De acordo com Roxana Stuart, que interpretou Blanche em duas diferentes produções, 'as quatro primeiras cenas são comédia; em seguida, vêm duas cenas de elegia, humor, romance; em seguida, cinco cenas de tragédia" (p. 49).

Esta característica trágica que percorreu a peça *Um Bonde* em tantas cenas complica cada vez mais o combate entre Stanley e Blanche até que, em um determinado momento, essa polarização entre as personagens é rompida. De forma realmente trágica para Blanche, ela caminha para sua falência pessoal e total, sendo internada no sanatório e privada do convívio social.

O sentimento criado pela peça é de muita piedade e empatia por esta mulher, descrevendo esta loucura trágica para a qual a personagem Blanche foi conduzida, de forma

decadente, até sua internação inevitável. Em contrapartida, o posicionamento da personagem Stella, como explica Deveaux (1994), é de um “corpo dócil”, domesticado pela sociedade patriarcal e comportando-se como uma propriedade do marido. As duas representações do gênero feminino apresentadas em Blanche e Stella são de antagonismo: Stella como a dona de casa e esposa submissa e Blanche como a viúva, promíscua e imaginativa que não aceitava ser subserviente para com o gênero masculino.

Blanche, com o passado dramático de morte e desejo, precisou criar um mundo particular de fantasias e delírios. Stanley, representante da força e da sociedade patriarcal, recompensa Stella e sacrifica Blanche. Percebe-se que a passividade de Stella é valorizada, enquanto Blanche é abusada, desacredita e internada. Uma indagação para vida e futuros trabalhos: e uma terceira representação do gênero feminino, seria possível? A mulher que não é somente a dona de casa submissa, mas também não necessita criar um mundo de devaneios para suprir um vazio interior, em busca de proteção emocional, física e financeira, de algum homem (marido).

Seguem algumas fotos da montagem da peça.

As figuras⁵ são:

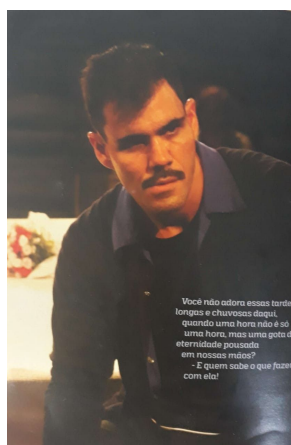
Figura 1) As irmãs Dubois



⁵ Fonte: www.morenteforte.com.br

Na imagem acima, a personagem Stella está deitada no colo de Blanche e apoiando a cabeça em um “travesseiro” feito com tecido tule de cor branca, oferecendo a ideia de magia, sonhos e ilusões.

Figura 2) Stanley Kowalski



Na imagem acima, Stanley com cara de pensativo, performado pelo ator Cazarré, vestindo camisa de colarinho azul (seu uniforme de trabalho) representando sua profissão de operário de fábrica.

Figura 3) Confronto



Na imagem acima, Stanley está segurando Blanche pelos braços, olhando para ela de maneira intimidadora. Blanche parece querer escapar de confronto de corpos.

Figura 4) Stanley entre as irmãs Dubois



Na imagem acima, Blanche está vestindo um vestido branco de tule, representando seu comportamento de sonhos, Stanley está vestindo um uma blusa e calça cinza, se posiciona atrás de Blanche e a olha de forma reprovadora. Stella está localizada atrás de Stanley, vestindo um vestido de cetim, representando sensualidade e olhando para o marido, como quem espera atenção.

Figura 5) Quase dois casais



Na imagem acima, observamos Mitch, que apoia sua mão direita no corpo de Blanche, que está com as duas mãos unidas na frente do corpo, parecendo uma doce donzela. Stanley (Eduardo Moscovis) e Stella estão com os corpos de frente um para o outro, mas somente Stella olha para ele, Stanley vira o rosto para ela.

Figura 6) Inconformismo na noite de teatro e violência



Na imagem acima, na noite que Blanche foi passear com Stella para assistirem uma performance teatral, no retorno das irmãs para o apartamento, Stella e o marido discutiram e resultou em uma briga de corpos, onde ele bateu nela. Blanche inconformada com tamanha violência corre em volta do trilho dos bondes e depois, como está na imagem, de vestido vermelho ela deita nos trilhos.

Figura 7) Mentiras indo ralo abaixo



Nesta imagem acima, Blanche toma banho, enquanto atrás (no outro cômodo), Stanley conta para Stella sobre o passado de segredos, recém-descobertos, sobre a cunhada. Também na imagem, o cenário de madeira, onde Stanley se apoia no grande retângulo, e a banheira de Blanche é a mesma mesa do jogo de pôquer, só que virada ao contrário.

Figura 8) Aniversário de Blanche



Na imagem acima, Blanche, Stella e Stanley estão sentados à mesa, supostamente para celebrarem o aniversário de Blanche. A cadeira que seria de Mitch está vazia porque ele não foi ao jantar de aniversário.

Figura 9) Confronto físico final



Nesta imagem acima, Stanley está abrindo espaço e avança para cima de Blanche que tenta se defender com uma garrafa, na cena que antecede o fatídico abuso.

Figura 10) Choro após a tragédia



Nesta imagem acima, Blanche chora, com expressão de desespero, está deitada, logo após ter sido abusada.

3.3 Análise

Nesta seção acontece a análise crítica e interpretativa com associação do aporte teórico, com explanação argumentativa sendo demonstrada através de fragmentos do texto.

3.3.1 Poder e comportamento de gênero

Como vimos anteriormente, através de um procedimento de controle, o homem domina o corpo da mulher através da fala, de um jeito crítico de olhar, a configurando como um ser feminino disciplinado para que este homem possa tirar proveito da situação, sem muito esforço e investimento. Deveaux (1994) ressalta: “táticas de normalização fornecem o cenário da tese dos ‘corpos dóceis’. O poder moderno exige ‘mínima despesa para o máximo de retorno’, e o princípio de organização central é a disciplina” (p. 224). Um exemplo seria o comportamento de gênero masculino de Stanley quando soube da notícia que Blanche contou para Stella que a fazenda de Mississippi, Belle Reve, foi perdida. Ele de imediato não acredita que seja verdade, pedindo a documentação, supondo que Blanche estava mentindo porque havia gastado o pagamento: “Ela não mostrou papéis, nem escritura de venda ou qualquer coisa assim, hein?” (Williams, 1947, cena 02), e também cita o código napoleônico, “no estado da Louisiana nós temos o código napoleônico que, de acordo com

ele, o que pertence à esposa pertence ao marido, e vice versa” (Williams, 1947, cena 02, tradução minha). Ou seja, Stanley, coloca todo o seu poder social de marido de Stella, herdeira de Belle Reve, para poder apropriar-se da propriedade da família de origem da esposa.

Esta forma de pensar e agir dominadora de Stanley é validada e ensinada pela sociedade patriarcal, como enfatiza Beauvoir, “está subentendido que o fato de ser um homem não é uma singularidade; um homem está em seu direito de ser homem, é a mulher que está errada” (1949, p. 9-10, v. I). Sendo assim, torna-se impossível para Stella ou Blanche, como mulheres, terem voz ativa e autônoma. Deveaux ilustra: “este novo regime de controle é minimalista na sua abordagem, no sentido de menos despesas de força ou finanças (...) é disciplinador por essência e mais sutil na prática, envolve ver as mulheres como algo a ser vigiado” (1994, p. 227). Assim percebemos com clareza porque Stanley sentiu-se no direito em exercer todo seu poder disciplinador sobre Blanche, vasculhando os pertencentes dela, para achar a documentação da Fazenda Belle Reve, sem autorização prévia, enquanto ela estava no banho, e ele foi dizendo para Stella:

Olhe estas penas e peles que ela tem para alisar. O que é isso aqui? Um vestido em ouro puro, eu acredito! E diamantes! Uma coroa para uma imperatriz! Stella diz: É uma tiara de strass, e Stanley retruca: Você está brincando? Eu tenho um conhecido que trabalha em uma loja de jóias. Vou trazer ele aqui para uma avaliação. Aqui está sua plantação, ou o que sobrou dela! (Williams, 1947, cena 02).

Posto isso, ele segue argumentando com um discurso de poder, para convencer Stella que está correto em conferir a bagagem de Blanche, vigiando a cunhada, e ressalta ter este direito, em especial, por Stella estar grávida do primeiro bebê do casal, como diz Stanley para Blanche: “Você veja, de acordo com o código napoleônico--um homem tem que cuidar dos interesses de sua esposa--especialmente agora que ela vai ter um bebê”. (WILLIAMS, 1947, cena 02). Stanley coloca a atitude dele como normal por defender os interesses da esposa, que por serem casados passam a ser interesses dele também, e ainda mais cheio de razão, pois afirma ter o intuito de proteger o bebê que está a caminho.

Para Foucault (1977), “sexo é um fator crucial na proliferação de mecanismo de disciplina e normalização (...) o primeiro foco do primeiro eixo do poder é o corpo e suas forças, sua utilidade e docilidade, sua distribuição e submissão”(apud DEVEAUX, p. 224). Essa submissão e utilidade aqui destacadas são muito presentes nas atitudes de Stanley, que demonstra domínio sobre o corpo de Stella, não medindo esforços para deixar isso bem claro

não somente para ela, e assim a domesticando, mas também usar o corpo da esposa perante seus amigos, para colocar-se como superior. Quando as irmãs retornam do passeio que fizeram para poderem deixar Stanley com sua turma jogando pôquer, assim que entram no apartamento, na frente de todos, “Stanley dá uma palmada que estala na coxa de Stella e ela demonstra não ter gostado. Os homens riem muito. Stella corre para o banheiro” (WILLIAMS, 1947, cena 03). E assim, Stanley não se importa em expor Stella como mulher e ser humano, dando-lhe uma palmada tão forte que chega a fazer barulho. Ele realmente está interessado em sentir-se poderoso, pois percebe o corpo feminino da esposa como frágil e inferior e, também, pode aproveitar os amigos jogadores, como uma plateia observando-o. Stella, ainda entristecida pela palmada que recebeu do marido, fica um pouco de lado sozinha, recompondo-se. Bartky (1988) ressalta “a tática de normalização do comportamento masculino, como mecanismo de controle de poder e disciplina, submissão feminina, através de manifestações de opressão da mulher” (*apud* DEVEAUX, 1994, p. 227). À vista disso, está claro que Stella sente-se oprimida e envergonhada com a atitude bruta normalizadora do marido, mas segue sendo passiva e aceitando este comportamento de Stanley, pois aprendeu desta forma.

Foucault (1977) explica que:

Não há necessidade de armas, violência física, restrições materiais. Apenas um olhar. Um olhar que inspira, um olhar que cada indivíduo sob seu peso terminará por interiorizar até o ponto em que ele é seu próprio supervisor (...) uma fórmula excelente: poder exercido continuamente e pelo que acaba por ser um custo mínimo. (p. 155, *apud* DEVEAUX, 1994, p. 225)

Este olhar disciplinador que Foucault faz referência é demonstrado quando Blanche liga um rádio e Stanley não gosta, “ele sai da mesa do jogo com um pulo, desliga o rádio, dá uma olhada rápida e reprovadora para Blanche, que olha para ele de volta, sem recuar. Stanley volta para jogar” (WILLIAMS, 1947, cena 03). O poder de mando normalizador do gênero masculino é visível neste olhar de Stanley, que tenta censurar Blanche. Mas ela não hesita e não desvia o olhar, porque Blanche não se comporta como um corpo frágil, ela tenta empoderar-se como pode, para não ser dominada. Um ponto de vista foucaultiano sobre não recuar e resistir “a discursos e práticas que subordinam mulheres” (*apud* DEVEAUX, 1994, p. 231). Pois para o filósofo, dominação é o produto de como acontece a força e o poder nas relações, e sempre que “existe poder, existe resistência” (*apud* DEVEAUX 1994, p.233).

Deste modo, Blanche sempre tenta resistir, seja não cedendo ao autoritarismo do cunhado ou mesmo através de comportamento não típico esperado socialmente para o gênero feminino, diferente do formato tradicional que ela foi educada. Como enfatiza Beauvoir (1949) “umas (mulheres) perpetuavam o modo de vida e a virtude das avós; outras passavam a vida numa agitação vã” (p. 245, v. II). Blanche não enquadra-se no tipo que conserva o modo de viver da avó, e sim em uma vida agitada, que por hora, ainda não veio à tona como vã, mas veremos sobre isso mais à frente.

Neste momento Blanche “está com foco em aproximar-se de Mitch, e ela liga o rádio novamente, mas Stanley fica muito enfurecido com a música, quebra o rádio ao jogá-lo no chão e grita por silêncio, enfatizando que quer concentrar-se no jogo de pôquer”. (WILLIAMS, 1947, cena 03). Agindo desta maneira, fica bem ilustrado que como Stanley não conseguiu constranger Blanche com o olhar, pois ela comportava-se de forma menos passiva do que Stella, ele então usou seu corpo masculino dominador, e simplesmente quebrou o rádio, para colocar-se como autoridade. E, também, o jogo de pôquer com os amigos para ele é mais importante do que o conforto e bem estar de sua esposa e cunhada. Por causa do barulho do rádio sendo quebrado, “Stella vai ver o que tinha acontecido e começa uma luta corpo a corpo entre ela e o marido. Stanley bate na esposa grávida, que assustada foge para o apartamento de Eunice” (WILLIAMS, 1947, cena 03). Desta forma, é perceptível que o poder disciplinador de Stanley em relação a Stella a oprime, a coloca em uma posição de submissão, onde seu corpo sofre consequências extremas, estando grávida e recebendo agressão física.

O comportamento agressivo e abusivo de Stanley é demonstrado no decorrer da peça, sempre depreciando o gênero feminino por intermédio de sua relação com Blanche e Stella. Segundo Bartky, “a feminilidade é uma construção social, onde o feminino é moldado de maneira mais poderosa nos corpos das mulheres (...) são sintomas da dominação moderna do patriarcado” (*apud*, DEVEAUX, 1994, p. 226). Stanley desespera-se porque a esposa está no apartamento da vizinha, grita, implora para ela voltar, e enquanto Stella chora, Eunice intervém e diz:

Você não pode bater em uma mulher e chamá-la de volta! Ela não voltará! E ela vai ter um bebê! Você fede! Você filhote de cão, polonês! Eu espero que te (policiais) levem à força, te prendam, joguem água bem forte da mangueira de incêndio em você, como da última vez!” (WILLIAMS, 1947, cena 03).

Posto isso, fica evidente que a atitude de Stanley em bater em Stella era absolutamente normalizada, pois Eunice disse “como da última vez”. Então ele já tinha ido inclusive para delegacia anteriormente, mas sentindo-se seguro sem ser vigiado voltou a bater na esposa. A demonstração de violência é algo banal entre o casal, porque Stanley continua gritando, demandando a presença da esposa, que cede e volta para estar com ele. De acordo com Bottoms “Stella aceita a violência esporádica do marido, de forma inseparável da paixão que eles compartilham” (2004, p. 3). Stella comporta-se de uma forma tão passiva e submissa, que ela considera que violência e paixão estão integradas. Segundo Beauvoir, “a mulher na qualidade de propriedade do homem e mãe de seus filhos” (1949, p. 120), que valida com clareza a percepção de que Stanley considera-se proprietário e dono do corpo de sua esposa, sem nenhum respeito por sua gravidez, ao contrário, para ele o fato de Stella estar gerando um filho seu, lhe traz mais poderes sobre ela e sua prole.

O comportamento de dominação sexual entre o casal Stanley e Stella nos leva ao discurso de Butler (1990) “o que vemos hoje é a constante das identidades sexuais (...) no qual os significados dessas práticas são reduzidos, restritos e reafirmados” (p. 31-32, *apud* DEVEAUX, 1994, p. 237). Assim, a identidade sexual do casal Stella e Stanley é formada através da dominação do homem em relação a mulher, a qual permite ser dominada, e ficando alienada, parece nem se dar conta dessa dominação. Na fala de Stella para Blanche “esta manhã ele me deu dez dólares para amenizar a situação. Você pode ficar com cinco” (WILLIAMS, 1947, cena 04). Williams demonstra como Stella está inserida no contexto de supremacia do gênero masculino, com comportamento rude normalizado e o gênero feminino como um corpo dócil, submisso e dominado através da sexualidade, como aqui enaltecido através da fala de Stella: “existem coisas que acontecem entre um homem e uma mulher no escuro--que fazem todo o resto parecer--sem importância” (WILLIAMS, 1947, cena 04). Com isso fica claro que a sexualidade é de fato um poderoso mecanismo de controle produzindo discursos e comportamentos onde o gênero feminino não tem autonomia sobre o próprio pensar e agir.

Stella representa a mulher dona de casa com seus afazeres domésticos, e também posiciona-se com calma e paciência para lidar com seu marido. Como já foi visto na teorização, Beauvoir (1949) acredita que a passividade que é sempre caracterizada como essência da mulher ‘feminina’, é na verdade o resultado da criação de seus pais, oriunda da imposição social. Mesmo quando Stanley faz ações que ela não concorda e que por

consequência causaria uma discussão entre eles, Stella rapidamente, de forma passiva, apazigua a situação, porque ela foi ensinada para agir assim. Isso pode ser visto no seguinte trecho:

Em certa uma noite de maio, Eunice e uma vizinha negra estão tomando ar, na escada branca desbotada da entrada do prédio, se aproximam Stanley e Mitch vestidos com macacões azuis, os uniformes da fábrica que trabalham. Stanley traz consigo sua jaqueta para jogar boliche e um pacote com carne crua, que comprou no açougue. Quando ele se aproxima do prédio, grita por Stella, que quando aparece, ele joga sobre ela o pacote de carne. Stella reclama que é nojento, não gosta, mas mesmo assim pega a carne para guardar. Rapidamente já está de bom humor e pede ao marido para ir vê-los jogar boliche, e ele permite. (Williams, 1947, cena 01).

Por ser mulher, foi instruída pela família a ser pacífica e submissa, e agora como esposa Stella age para evitar que a situação fique mais complicada, sempre sem oferecer oposição ao comportamento de homem dominador e provedor de Stanley, validado socialmente como superior, com direito a pequenas e grandes grosserias.

Um aspecto além da passividade que é construído na mulher desde criança é o narcisismo, sendo a preocupação com a aparência ensinada, e não uma característica específica do gênero feminino. Quando Stella pede a Stanley para elogiar Blanche, colocando a irmã com uma necessidade de ser admirada e reverenciada, com o corpo magro e adornado para agradar o gênero masculino, demonstra que Stella tem estas práticas de construção da feminilidade absolutamente internalizadas.

Beauvoir (1949) opina sobre o narcisismo ser uma característica que a sociedade tende a considerar especificamente ligada ao comportamento de gênero feminino. Entretanto, a pensadora ressalta que, “é um dos ensinamentos que são perpetuados por gerações, que as meninas aprendem desde seus primeiros anos” (*apud* NERYS, 2018). Stella, sendo em torno de cinco anos mais nova do que Blanche, cresceu acostumada a ver a irmã recebendo elogios sobre a aparência física dela, e desta forma Stella repete esse comportamento ao qual foi domesticada, perpetuando-o e colaborando para a construção submissa dos corpos femininos, como mero atributos para cativar os homens.

3.3.2 Decadência, desejo, loucura e tragédia

Blanche é a *mystique* da decadência. Usar vestido de debutante representa a recusa em sair do tempo congelado em um mundo que criou para si mesma. É um mundo onírico, onde Blanche representa de maneira singular a decadência do Sul dos Estados Unidos que precisou ser sacrificada.

Raymond Williams (2002) argumenta que o drama moderno traz o fim trágico (antes da morte) para atualizações mais contemporâneas como falência, loucura, etc. Em Blanche, temos especificamente isso. A vítima sacrificial precisa funcionar como estratégia para parar a violência e o caos. O sacrifício ritualístico traz a vítima para destaque do palco.

Ao mesmo tempo, Stanley serve como oposto a Blanche: por exemplo, na descrição de cheiro de suor e carne, vital e sexual. Contrasta com Blanche como onírica, congelada e branca. A recepção positiva do público quanto à figura de Stanley pode ser justificada precisamente porque ele representa a pulsão de vida.

Assim, Blanche age e veste-se de maneira pomposa, para parecer ainda ser uma aristocrata proprietária de terras. Mesmo que, no momento em que ela chega na rua Campos Elíseos em Nova Orleans para encontrar a moradia de sua irmã Stella, levando consigo apenas uma mala de mão, a aristocracia seja apenas uma lembrança:

Quando Blanche percebe que o endereço do papel coincide com o prédio que ela está em frente, ela fica chocada, sua aparência é incongruente com a deste cenário porque não era exatamente o bairro nobre que ela esperava. É a luz da noite no começo de maio, o céu a mostra ofuscada em volta do prédio branco é peculiarmente um azul tenro, quase turquesa, que investe na cena com um tipo de lirismo e graciosidade atenuando a atmosfera de decadência (WILLIAMS, 1947, cena 01).

A tentativa de Blanche em continuar aparentando ser uma dama rica é frustrada, e continuamente demonstrada por Williams como não verdadeira. A sua visita na residência de sua irmã Stella não é casual e Blanche a procurou por estar falida financeiramente e não ter outro lugar para morar.

Mesmo com a situação econômica decadente de Blanche e ela ter a necessidade real de abrigar-se na casa de Stella, ela não assume essa realidade para ninguém, como podemos ver em uma conversa que ela teve com Mitch: “Você está visitando Stanley e Stella? Blanche responde: Stella não está bem, e eu vim para ajudá-la por um tempo. Ela está muito degradada” (WILLIAMS, 1947, cena 03). Como é sabido, quem está em uma situação degradante é Blanche, e não a irmã. Stella é submissa e passiva, mas enquanto esposa de Stanley tem onde morar e está vivendo a vida de uma forma que acredita ser adequada.

Entretanto, Blanche não percebe a relação do casal Stella e Stanley apropriada. Na perspectiva de Blanche, o homem deve posicionar-se como um cavalheiro que protege e cuida de sua dama, sempre de forma gentil. Stella, quando estava na casa de Eunice após ter sofrido agressão física de Stanley, decide logo em seguida voltar para estar com o marido agressor e ter relação sexual com ele naquele momento. É uma decisão incompreensível para Blanche, como vemos em: “Ela correu da casa de Eunice, desceu as escadas e voltou para o apartamento de baixo com Stanley (...) Estou aterrorizada!” (WILLIAMS, 1947, cena 03). O comportamento de gênero normalizador de Stanley em relação a Stella atinge todas as esferas. Ele a domina através do discurso, da subjugação, da agressão e do sexo, e para Blanche isso é algo inconcebível.

Para Blanche chegar no bairro Campos Elíseos ela foi com dois bondes, primeiro o “Desejo” e depois o “Cemitério”. Indo para a casa da irmã, além de buscar uma moradia, Blanche pretendia deixar para trás um passado de sucessivas mortes, como de seu jovem marido e de seus ancestrais. Seus familiares falecidos foram todos enterrados no cemitério da então propriedade familiar, Belle Reve. E ainda, Blanche gostaria de não precisar mais lidar com seu passado de desejos carnavais, que ela tinha relações sexuais com vários homens estranhos. Mas com estes bondes nomeados desta forma, que a trouxeram para esta tentativa de nova vida com Stella e Stanley, demonstra que Williams ainda vai trazer à tona situações que a remeterá ao passado, como podemos ver na seguinte fala de Blanche: “a primeira vez que coloquei os olhos nele (Stanley) eu pensei comigo mesma, esse homem vai ser meu executor! Esse homem vai me destruir--” (WILLIAMS, 1947, cena 06). Desta forma, nota-se que Blanche fugiu das mortes e do desejo, mas foi ao encontro justamente de seu executor. Um homem dominador, fruto da sociedade patriarcal que tem atitudes validadas por esta mesma estrutura social. Stanley sente-se como uma verdadeira autoridade com direito de depreciar Blanche e assim contribuir com a deterioração e enlouquecimento dela.

A execução de Blanche feita por Stanley não aconteceu de uma só vez. Começou com momentos desagradáveis que enfrentou no próprio dia do seu aniversário. Stanley já havia informado sobre o passado mundano da cunhada e como um cruel algoz passou a torturá-la. Precipitadamente, contou tudo que sabia para Mitch, que mesmo tendo sido convidado decidiu não mais comparecer para o jantar de comemoração do aniversário dela. Com isso a aniversariante ficou desconcertada, sentindo-se deslocada e desrespeitada, enquanto Stanley estava feliz pelo amigo dele não ter ido. Durante a vida, Blanche esteve à

procura de si mesma e não conseguiu colocar em prática características da construção do feminino como passividade e submissão. Ela representava o comportamento feminino de outra forma. Manteve-se com comportamento infantil, como uma donzela sempre insatisfeita e incompleta, em busca de se casar com um homem que a sustente, proteja e nutra seus caprichos infantis, porém para Blanche, são femininos, simplesmente.

Vivendo de forma fantasiosa e alienada, sendo que através de seus desejos sexuais e relações com variados homens, ela pôde sentir-se viva, como vemos em: “Morte...eu costumava ver a morte de perto em Belle Reve - mulher mexicana (vendedora de flores) a interrompe: Flores para os mortos, flores...- e Blanche continua: O oposto da morte é desejo” (WILLIAMS, 1947, cena 09). Significa que Williams quer ilustrar com clareza que, para Blanche, o desejo era primordial para que ela pudesse perceber-se viva. Para Hegel (*apud* BEAUVOIR, 1949, p. 28, v. I), como pontuado na teorização, a sexualidade é um intermédio para o indivíduo se alcançar de forma concreta como gênero, produzindo um efeito contra essa desarmonia de sua realidade particular, como um desejo de reencontrar, em outro indivíduo, o sentimento de si mesmo, enlaçando-se ao outro, e desta forma sentindo-se completo, existente e vivo. Posto isso, fica claro que Blanche buscava preencher a si mesma nestes encontros sexuais. Havia um vazio dentro dela, que ao menos momentaneamente ficava repleto, como podemos ver em:

Sim, eu tive muitas intimidades com estranhos. Depois da morte de Allan--intimidades com estranhos foi tudo que preencheu o vazio do meu coração... eu acho que foi pânico, apenas pânico, que direcionou-me de um para outro, uma caçada por proteção--aqui e ali, nos lugares mais degradantes--até, por último, um rapaz de dezessete anos, mas--alguém escreveu para o superintendente sobre isso--“Essa mulher é moralmente imprópria para a posição dela! (...) imprópria como? (WILLIAMS, 1947, cena 09).

Para Stanley e Mitch a mulher que tem relações sexuais com variados homens desconhecidos é desqualificada e caracterizada como libertina. Exatamente o que pensou o superintendente da escola que Blanche trabalhava. Bertens (2001) ilustrou a repetição do estereótipo, colocando a mulher como sedutora imoral e perigosa, uma megera (p. 97, *apud* NERYYS, 2018). A sociedade tem a tendência normativa de rotular negativamente a mulher que tem mais de um parceiro sexual, ainda mais fora de uma relação conjugal, como imoral e imprópria. A falta de pertencimento, o vazio interior e a busca por proteção que Williams (1947) demonstra que Blanche estava vivenciando não são percebidos.

Não foi ensinado para Blanche como oferecer para si mesma proteção. A construção

social do gênero feminino não inclui a mulher sentir-se protegida e buscar independência. Ao contrário, como já mencionado anteriormente na teorização através de Bertens (2001), a independência feminina tem correlação bastante negativa, sendo que a fragilidade e a renúncia a toda ambição e desejo é tido como encantador e formidável. Dito isso, Beauvoir ressalta que “houve um ensinamento gradual para que a mulher seja inferior, lenta e dependente, enquanto ao homem é passado a informação de superioridade” (1949, p. 172, v. I).

Desta forma, a mulher é ensinada a acreditar que precisa estar perto do homem para ser levada em consideração e sentir-se protegida. A autora continua, “escrava da propriedade e do senhor dessa propriedade através da *‘proteção’* de um marido que lhe é imposto” (BEAUVOIR, 1949, p. 121, v. I). Sendo assim, Blanche após o trágico suicídio do seu marido (que ela culpava a si mesma por não ter sido submissa o suficiente e ter revelado a ele que sabia sobre a relação homossexual dele com um amigo mais velho), ela continuou buscando proteção em outros homens e relações. Acrescentando o fato de não sentir-se adequada o suficiente para a sociedade, como mulher e pertencente da classe aristocrática falida, o que resultou na tentativa frustrada de esconder-se da sociedade patriarcal, através de mentiras, fantasias e ilusões.

Williams representa Blanche com uma necessidade em abafar a realidade através de mentiras ou simbolicamente com a redução da luminosidade. Aqui podemos verificar: “comprei esta adorável lanterna de papel (...) eu não consigo aguentar uma lâmpada acesa sem estas lanternas de papel em volta, para diminuir a claridade” (WILLIAMS, 1947, cena 03). Sempre com devaneios e de forma alienada, Blanche não gosta de revelar sua idade e nem de ser vista no claro. Comporta-se emocionalmente como uma jovem dama, “parece-lhe que lhe roubaram suas possibilidades, que a enganaram, que escorregou da juventude para a maturidade sem ter tomado consciência disso”, como ilustra Beauvoir (1949, p. 345, v. II).

Blanche cria para sua própria sobrevivência um mundo de fantasia, com drinks habituais e longos banhos mornos, para amenizar a angústia que sente. Posto isso, Beauvoir enfatiza, “a angústia conduz o sujeito a procurar-se nas coisas, o que é uma maneira de fugir de si mesmo (...) a criança esforça-se para aprender nos espelhos, no olhar dos pais, sua existência alienada” (1949, p. 63, v. I). Assim nota-se como Blanche ainda tenta

expressar-se como uma jovem nobre dama, demonstrando uma imaturidade emocional. Suas mentiras ilusórias e alienação são combustíveis para sua sobrevivência.

Stella percebe na irmã características de docilidade, e sempre a trata com gentileza, mas reconhece que houveram mudanças no comportamento de Blanche desde a infância: “Você não conheceu Blanche quando menina. Ninguém era tão terna e confiável como ela. Mas pessoas como você abusam dela, e a forçaram a mudar” (WILLIAMS, 1947, cena 08). Esta mudança que Williams refere-se através da fala de Stella, são estes comportamentos de devaneios de Blanche, como sentir a necessidade em relacionar-se com tantos homens em prol de preencher o vazio do seu coração. E, também, a tentativa fracassada de permanecer iludindo-se e mentindo para todos, o que inclusive acabou por conduzi-la a um caminho sem volta de deterioração mental.

Nas situações da vida, momentos ordinários compartilhados com as outras pessoas, a mulher tem uma tendência a seguir agindo numa perspectiva de docilidade e boa educação. São tantos estigmas que a mulher recebe que, seja a mulher a que Beauvoir se refere como a que segue a tradição da avó ou a que leva a vida de maneira agitada, a educação e bons modos são atributos esperados como habituais do gênero feminino. Bom, talvez porque se a mulher agir de forma não convencional será nomeada como errada, histérica, louca ou até mesmo monstruosa. Aos homens a sociedade patriarcal oferece mais regalias, assim seja dito. Como por exemplo em: “quando Stella pede para Stanley ajudar a tirar os pratos da mesa ele joga o prato que usou com força no chão e fala: Assim é como eu limpo a mesa!” (WILLIAMS, 1947, cena 08).

Como explicam Gilbert e Gubar, se este comportamento tivesse sido feito por uma mulher teriam sido qualificadas como loucas e monstros: “do ponto de vista masculino, as mulheres que rejeitam os silêncios submissos da domesticidade têm sido vistas como objetos terríveis (...) mas do ponto de vista feminino, a mulher monstro é simplesmente uma mulher que busca o poder da auto-articulação” (1980, p.79). Desta forma, se uma mulher tivesse quebrado pratos para rebelar-se contra afazeres domésticos, ou simplesmente para demonstrar indignação perante algum assunto, como fez Stanley, certamente esta mulher teria sido chamada de louca e ainda receberia uma punição.

Ao decorrer da peça, Blanche já não consegue usufruir dos seus subterfúgios para permanecer sã. Suas mentiras, comportamento alienado ou mesmo longos banhos, que ora a

acalmavam e permitiam que ela enganasse a si própria, então já estão mais sendo suficientes. Sua situação mental torna-se muito crítica e

quando Stanley vem para o apartamento para descansar, e Stella segue no hospital para dar a luz, Blanche encontra-se vestida com um vestido de noite, usando sua tiara de strass, mentindo que recebeu uma ligação de um milionário do petróleo, convidando-a para um cruzeiro no Caribe, demonstrando devaneios e loucura (WILLIAMS, 1947, cena 11).

Fica bastante claro que, se Blanche tinha uma tendência a enlouquecer, esta situação foi totalmente agravada e inclusive antecipada pela socialização com a sociedade patriarcal, como ilustram Gilbert e Gubar (1980): “destacam como o fato de cientistas e historiadores sociais terem estudado as maneiras pelas quais a socialização patriarcal literalmente tornava as mulheres doentes. Doenças como histeria, anorexia e doenças mentais” (1980, p. 54). Dando sequência no pensamento das críticas: “inclusive, meninas que tinham mentes mais imaginativas muitas vezes eram levadas a adoecer por conta do treinamento restritivo que recebiam” (GILBERT e GUBAR, 1980, p. 54-55). Este era justamente o caso de Blanche, cuja representação Williams criou como sendo uma mulher com a mente imaginativa e bem educada.

Mesmo Blanche não tendo tido a intenção de comportar-se como imprópria no passado, e sim agindo por instinto de sobrevivência, tentou deixar para trás tanta tristeza e sofrimento. Entretanto, ela não se deu conta que na tentativa de recomeçar uma nova vida na casa da irmã, Blanche trouxe com ela o sentimento de decadência, sua relação íntima com a morte e o desejo. Associando este contexto do passado com a relação com seu cunhado, a sua situação ao invés de melhorar, terminou por levá-la à loucura por completo. E seu fim é trágico. Ela infelizmente não conseguiu adquirir a validação social através do casamento. Stanley e Blanche têm um enfrentamento na noite que estão sozinhos e ele a abusa sexualmente. Esta situação extrema finalmente a executa, deteriorando sua sanidade e a levando à tragédia final. “Stella quando volta do hospital já com seu bebê, não acredita em Blanche e decide apoiar Stanley na escolha de internar a irmã em um sanatório” (WILLIAMS, 1947, cena 11).

Ela enfrentou precursores que são quase exclusivamente masculinos (...) eles tentam envolvê-la em definições de sua pessoa e seu potencial que, ao reduzi-la a estereótipos extremos (anjo, monstro) conflitam drasticamente com seu próprio senso de si mesma, de sua subjetividade, autonomia, sua criatividade. (GILBERT e GUBAR, 1980, p. 48, *apud* NERYS, 2018).

Considerando isso, que Blanche “virou monstro”, seguimos com base na ideia de High que “o indivíduo não conta na situação, são movimentados como em um jogo de xadrez, não tem muito controle” (2002, p. 114), o autor ainda segue “uma verdade terrível que o propósito da natureza não tem relação com o propósito dos homens” (2002, p. 114). Com tudo o que houve no passado de Blanche, quando revelados seus segredos, aos olhos das pessoas, ela tornou-se um monstro, decadente, louca, desacreditada, que culminou na sua internação, e com isso foi isolada do convívio com a família,

Blanche não fazia mais ideia do que estava acontecendo, quando a enfermeira chegou para buscá-la ela assusta-se, mas quando o médico de forma gentil lhe estende a mão, ela estende de volta, e diz que sim irá com ele, porque sempre dependeu da bondade de estranhos. Stella com seu bebê no colo está apreensiva, sentindo-se arrependida, mas Eunice a conforta dizendo que não teria tido outro lugar para Blanche ir, e que esta foi a melhor saída. Stella fica chorando muito e gritando no pátio externo, Stanley vai até ela, e diz que é o momento de terem relação sexual. Enquanto isso, Steve estava dando as cartas para uma nova rodada de pôquer. (WILLIAMS, 1947, cena 11).

Williams, através da atitude normalizada das personagens masculinas, como Stanley querer ter relação com Stella e Steve focar no jogo de pôquer, demonstra que Blanche não tinha como evitar o que houve. O poder do gênero masculino domesticando corpos e atitudes do gênero feminino traçou um caminho sem volta para Blanche, onde ela viu-se sem família, sem proteção e com seu mundo particular de desejos, alienação e fantasias desfeito. Para Blanche somente restou a internação e receber ajuda de um estranho, a qual ela preferiu apegar-se e não resistir.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho foi analisada a obra *Um Bonde Chamado Desejo* (1947), escrita pelo dramaturgo Tennessee Williams. No primeiro capítulo foram demonstradas características referentes à biografia do autor, com apoio nos pensamentos dos autores Harold Bloom (2000) e Elizabeth Weinbloom (2009), seguimos com um panorama da literatura nos Estados Unidos e introdução ao drama estadunidense, com base nas idéias da crítica Nina Baym (1989) e do autor Peter B. High (2002). Para finalizar o primeiro capítulo, expusemos considerações sobre o Sul dos Estados Unidos, na segunda metade do século XX, período em que foi em cartaz a primeira versão da obra, em 1949, com suporte no ponto de vista dos autores Kathryn Vanspanckeren (1994) e Stephen Bottoms (2014).

Foi visto que Williams, desde criança, escrevia e, mesmo com percalços da sua vida pessoal, nunca deixou de fazê-lo. Ao contrário, ele foi aprimorando com o passar dos anos, escrevendo personagens complexas, intensas, com comportamentos reais. Inclusive a doença mental de sua irmã Rose, e sua vida pessoal serviram de inspiração para criação de personagens.

Dando sequência ao trabalho, foi apresentado um segundo capítulo retratando a representação da mulher na literatura, com suporte nos pensamentos do crítico e literário Johannes Willem Bertens (2001), que explana sobre muitas representações literárias das mulheres repetirem estereótipos culturais familiares. Seguimos com construção de gênero, acompanhada de Simone de Beauvoir (1949), com quem ainda foi visto sobre alienação e proteção imposta socialmente ao gênero feminino através do homem. Demos continuidade ao aporte teórico com o filósofo Michel Foucault (1977), através do ponto de vista de Monique Deveaux (1994). Com isso explicamos não somente as relações de poder e disciplina, mas também as três ondas foucaultianas, sendo elas: vigilância e poder, poder e resistência e identidade sexual e regimes da verdade / poder. Com estas teorias foi visto a normalização do comportamento rude do gênero masculino, submissão no comportamento do gênero feminino, relações comuns na sociedade patriarcal, que questionamos com a argumentação deste trabalho.

Ainda na teorização seguimos com a filósofa Judith Butler (1990), no centro da terceira onda de Foucault. Foi dada continuidade à análise com base nas ideias das teóricas

Sandra Gilbert e Susan Gubar (1966), que explicam como as mulheres que não cumpriam padrões sociais como obediência e subserviência feminina eram tidas como terríveis e monstruosas. Além disso, a sociedade patriarcal que, através de mecanismos sociais de disciplinas castradores, podem de fato, conduzir a mulher à loucura. Sobre tragédia grega e tragédia moderna, vimos através do ponto de vista de Sandra Luna (2009) e João Dóia de Araújo (2016).

Todos estes pontos teóricos foram muito importantes na realização do trabalho, passando por literatura feminista, estereótipos da mulher sedutora, imoral e perigosa; decadência do espaço e social da personagem Blanche; desejo, fantasia e alienação; crueldade do comportamento de Stanley e finalmente, a loucura que levou à deterioração de Blanche, seguida de um trágico final, que aconteceu desencadeado por ações de erros trágicos.

A personagem Blanche demonstra um comportamento diferente de Stella, não sendo submissa e nem obediente, e assim ela não conseguiu sentir-se encaixada na sociedade, tendo a morte de seus familiares, de seu marido, a perda da fazenda Belle Reve, e de sua vida de fuga, através de elementos como sexo, desejo, fantasia e ilusão.

A feminilidade narcísica é algo para manter a ordem hierárquica, normalizando relacionamentos, e Williams retratava personagens como um laboratório social, sendo que apresentava muitas facetas presentes na vida cotidiana. Blanche, como membro da aristocracia falida, busca validação social através de um casamento romântico, mas é impedida pela sociedade machista, proletária e patriarcal representada por seu cunhado, Stanley.

Desta forma, concluímos que a obra de Tennessee Williams foi aclamada e continua sendo montada até nos dias atuais, por caracterizar personagens palpáveis para a plateia, fazendo com que as pessoas sintam-se representadas. Com isso dedicamos especial atenção ao gênero feminino, que pode perceber-se tanto retratado em relacionamentos amorosos baseados no poder normativo do homem em relação à mulher, como em sentir-se diferente da maioria das mulheres, produzindo mundos únicos, onde é possível sobreviver.

E, para finalizar, respondendo questões levantadas na seção introdutória, através dos argumentos analisados conclui-se que Blanche enlouqueceu por virtude de técnicas normativas para domesticá-las como uma mulher submissa ao marido, valor imposto pela sociedade patriarcal, o qual ela não conseguiu cumprir. Certamente a decadência social que

a fez perder a família, marido, fazenda e emprego, levando-na a conviver com o cunhado rude, contribuíram para sua decadência pessoal, a deterioração de si mesma. O comportamento normalizador do gênero masculino, representado essencialmente pela personagem Stanley, e também seus colegas de pôquer e boliche, perante as personagens do gênero feminino, colocando-as como inferiores, com menor importância, interferiu para o caminhar trágico, sem volta, de Blanche. Este trabalho proporcionou uma perspectiva de compressão das atitudes tomadas por pessoas do gênero feminino, de uma forma tão abrangente, que percebo com outros olhos as personagens femininas reais da minha vida.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, João Dóia de. *A tragédia moderna e a dialética da eticidade: o antagonismo dramático entre Blanche Dubois e Stanley Kowalski em Um bonde chamado Desejo*. João Dóia de Araújo - João Pessoa, 2016.

BAYM, Nina, (Ed.) *The Norton Anthology of American Literature*. Vol. 2. New York: Norton & Company, 1989.

BEAUVOIR, Simone de. *O Segundo Sexo*, VOL I - Fatos e Mitos. 4a. edição. Tradução de Sérgio Milliet. Capa de Fernando Lemos. Título original: *Le Deuxième Sexe - Les Faits Et Les Mythes*, 1949. Copyright by Librairie Gallimard, Paris. Direitos exclusivos para a língua portuguesa: Difusão Européia do Livro, São Paulo.

, Simone de. *O Segundo Sexo*, VOL II - A Experiência Vivida. 2a. edição. Tradução de Sérgio Milliet. Capa de Fernando Lemos. Título original: *Le Deuxième Sexe*, 1949. Difusão Européia do Livro, São Paulo.

BERTENS, Johannes Willem. *Literary Theory: The Basics*. United Kingdom: Routledge Publisher, 2001.

BLOOM, Harold. *Biography of Tennessee Williams*. New York: Chelsea House Publishers. University of Arizona, 2000.

BOTTOMS, Stephen, et al. *A Student Handbook to the Plays of Tennessee Williams The Glass Menagerie; A Streetcar Named Desire; Cat on a Hot Tin Roof; Sweet Bird of Youth*, edited by Katherine Weiss, Bloomsbury Publishing Plc, 2014. ProQuest Ebook Central, <http://ebookcentral.proquest.com/lib/uaz/detail.action?docID=173916>. Created from uaz on 2020-02-23 18:00:07.

BARTKY, Sandra. *Foucault, Femininity, and the Modernization of Patriarchal Power, in Feminism and Foucault: Reflections on Resistance*. Ed. Irene Diamond and Lee Quinby. Boston: Northeastern University Press, 1988.

BUTLER, Judith. *Bodies that matter*. New York: Routledge, 1993.

DEVEAUX, Monique. *Feminism and Empowerment: A Critical Reading of Foucault. Feminist Studies*, 1994. Disponível em: <www.jstor.org/stable/3178151>. Acesso em: 21 jun 2018.

FOUCAULT, Michel, 1926-1984. *Discipline And Punish: the Birth of the Prison*. New York: Pantheon Books, 1977.

GILBERT, Sandra; GUBAR, Susan. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven, Connecticut: Yale University Press, 1980.

GOMES, Rafael. *Um Bonde Chamado Desejo*. Ministério da Cultura, Governo do Estado de São Paulo, Secretaria da Cultura e Porto Seguro. Um Bonde Chamado Desejo estreou em junho de 2015 no Teatro TUCARENA, em São Paulo. Disponível em: <[O melhor do Teatro em São Paulo \(morenteforte.com\)](http://morenteforte.com)>. Acesso em: 27 nov 2020.

HIGH, Peter B. *An Outline of American Literature*. Published in the United States of America by Longman Inc., New York. First published 1986. Twenty-second impression 2002.

KOTZ, Liz. *The Body You Want: Liz Kotz interviews Judith Butler*. Artforum, 1992. Disponível em: <<http://faculty.ucr.edu/~ewkotz/texts/Kotz-1992-Artforum-ButlerInt.pdf>>. Acesso em: 3 mar 2020.

LEVINSON, Hugh. *Lobotomia faz 75 anos: De cura milagrosa a mutilação mental*. BBC News. 2011. Disponível em <https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2011/11/111110_lobotomia_75_anos_mv>. Acesso em 03 mar 2020.

LONDRÉ, Felícia H. *A streetcar running fifty years*. Cambridge Companions Online. Cambridge University Press, 2006. Disponível em: <<https://www.cambridge.org/core>>. Acesso em 28 mar 2020.

LORDE, Audre. *Uses of the Erotic: The Erotic as Power, in Audre Lorde's Sister Outsider: Essays and Speeches*. Trumansburg, N.Y.: Crossing Press, 1984.

LUNA, Sandra. *Dramaturgia e cinema: Ação e adaptação nos trilhos de Um bonde chamado desejo*. João Pessoa: Ideia, 2009.

MIKKOLA, Mari. *Feminist Perspectives on Sex and Gender*. The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Winter 2017 Edition), Edward N. Zalta (ed.). Disponível em: <<https://plato.stanford.edu/archives/win2017/entries/feminism-gender/>>. Acesso em: 3 mar. 2020.

NERYS, Janine Alves de Medeiros. *Construção de Gênero, Formação Feminina e Loucura em Jane Eyre: Uma Leitura Feminista*. UFPB. João Pessoa, 2018.

SHAPIRO, Stephen. *Michel Foucault's Discipline & Punish: The Birth of the Prison Reader/Workbook*. Disponível em: <https://warwick.ac.uk/fac/arts/english/currentstudents/undergraduate/modules/fulllist/second/en229/marxftintros_/foucault_reader.pdf?__hstc=162494947.c79428e34594a9ecb93ea14ebc4d17ca.1382109325061.1383646664633.1383661049186.12&__hssc=162494947.13.1383661049186&__hsfp=580104783>. Acesso em: 1 mar 2020.

SCHILLER, Friedrich. *Teoria da Tragédia*. São Paulo: Ed. Herder, 1964.

SCHMAELTER, Matheus Maia. *Existencialismo*. InfoEscola - Navegando e Aprendendo. 2018. Toda a Matéria, 2020. Disponível em: <<https://www.infoescola.com/filosofia/existencialismo/>>. Acesso em 12 mar 2020.

VANSPANCKEREN, Kathryn. Perfil da Literatura Americana. [S.l.]: Dep. de Estado dos Estados Unidos da América, 1994. Disponível em: <<http://www.america.gov/publications/books/outline-of-american-literature.html>> Acesso em 03 mar 2020.

WEINBLOOM, Elizabeth, author of ClassicNote. *A Streetcar Named Desire. Tennessee Williams*. Completed on April 09, 2008, copyright held by GradeSaver. Updated and revised by Soman Chainani, August, 2008. Copyright held by GradeSaver. Published by GradeSaver LLC, www.gradesaver.com, 2009.

WILLIAMS, Raymond. *Tragédia Moderna* - 2a edição, São Paulo: Cosac Naify, 2011.

WILLIAMS, Tennessee. *A Streetcar Named Desire*. Produced and published in 1947 and awarded a Pulitzer Prize.

_____, Tennessee. *A Streetcar Named Desire* with an Introduction by the Author, New York: Penguin Group, 1966.