

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PAMPA

ALICE CORREA ARRUDA

**BLANCHE E PEARL: A SUBVERSÃO DA DONZELA EM PERIGO NO GÓTICO
SULISTA AMERICANO**

**Bagé
2023**

ALICE CORREA ARRUDA

**BLANCHE E PEARL: A SUBVERSÃO DA DONZELA EM PERIGO NO GÓTICO
SULISTA AMERICANO**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Línguas Adicionais: Inglês, Espanhol e Respectivas Literaturas da Universidade Federal do Pampa, como requisito parcial para obtenção do Título de Licenciado em Letras.

Orientador: Prof^a Dr^a Fabiane Lazzaris

**Bagé
2023**

Ficha catalográfica elaborada automaticamente com os dados fornecidos pelo(a) autor(a) através do Módulo de Biblioteca do Sistema GURI (Gestão Unificada de Recursos Institucionais).

A779b Arruda, Alice Corrêa
Blanche e Pearl: Subversão da Donzela em Perigo no Gótico Sulista Americano / Alice Corrêa Arruda.
65 p.

Trabalho de Conclusão de Curso(Graduação)-- Universidade Federal do Pampa, LETRAS - LÍNGUAS ADICIONAIS INGLÊS, ESPANHOL E RESPECTIVAS LITERATURAS, 2023.

"Orientação: Fabiane Lazzaris".

1. Gótico Sulista. 2. Donzela em perigo. 3. Pearl. 4. Blanche DuBois. 5. Uma Rua Chamada Pecado. I. Título.

Dedico este trabalho a todas as mulheres com delírios de grandeza.

AGRADECIMENTO

Aos meus pais e minha tia Gê, por sempre me apoiarem em todos os sentidos e me aguentarem mesmo que eu ainda nunca tenha dado o retorno merecido a eles. E também a outros familiares que amo e torcem por mim.

A minha vó que não está mais aqui, mas que sempre me apoiou e cuidou de mim e que estaria muito feliz na conclusão dessa etapa da minha vida.

A minha orientadora, Fabi, por ter me acompanhado desde o início da minha jornada acadêmica, me incentivando e embarcando nas minhas ideias.

E aos meus amigos, que sempre me fizeram enxergar coisas positivas em mim e as minhas habilidades que muitas vezes eu não percebo.

“It’s not about what I want anymore, Mitsy.
It’s about making the best with what I
have.”

Pearl

RESUMO

Esta pesquisa possui como objetivo uma análise sobre as personagens Pearl, protagonista do longa-metragem de horror *Pearl* (2022), e Blanche DuBois protagonista do clássico *A Streetcar Named Desire* (1951), ou como foi adaptado no Brasil, *Uma Rua Chamada Pecado* (1951). Esta análise será feita a partir da perspectiva do arquétipo (Jung) da donzela em perigo na literatura gótica especificamente no subgênero americano Gótico Sulista. O intuito é comparar estas personagens estabelecendo as semelhanças e diferenças na construção das mesmas e suas jornadas, de acordo com o contexto histórico-social que estão inseridas e as particularidades de construção de personagem de cada uma aplicada às suas narrativas. Para isto, foi realizado um estudo de caso a partir das películas *X - A Marca da Morte* (2022) e *Pearl* (2022) dirigidas por Ti West, e a adaptação cinematográfica da peça de teatro original de Tennessee Williams, *Uma Rua Chamada Pecado* (1951), dirigida por Elia Kazan. Esta monografia tem como finalidade explorar o arquétipo da donzela em perigo preponderante no gênero gótico e explicar como as personagens foco mencionadas enquadram-se, mas também subvertem crenças acerca deste arquétipo.

Palavras-Chave: gótico sulista. Pearl. Blanche Dubois. donzela em perigo.

ABSTRACT

This research aims to analyze the characters Pearl, the leading character of the horror feature film *Pearl* (2022), and Blanche DuBois, the main character of the classic *A Streetcar Named Desire* (1951), from the perspective of the damsel in distress archetype (Jung) in gothic literature, more specifically in the American Southern Gothic subgenre. The aim is to compare these characters by establishing the similarities and differences in their construction and their journeys, according to the historical-social context in which they are inserted and the particularities of each character's construction applied to their narratives. To this end, a case study was carried out of the films *X* (2022) and *Pearl* (2022) both directed by Ti West. The same was made with the cinematographic adaptation by the original play from Tennessee Williams *A Streetcar Named Desire* (1951) directed by Elia Kazan. The purpose of this monograph is to explore the archetype of the damsel in distress that is prevalent in the gothic genre and to explain how the characters mentioned are able to fit in this archetype, however they still subvert beliefs about this archetype.

Keywords: southern gothic. Pearl. Blanche DuBois. damsel in distress.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Título Pearl.....	16
Figura 2 - Título Mágico de Oz.....	16
Figura 3 - Estrada entre a fazenda e a cidade.....	17
Figura 4 - Estrada de tijolos amarelos até o castelo de Esmeraldas.....	17
Figura 5 - Quarto do Projecionista.....	18
Figura 6 - Castelo do Mágico.....	18
Figura 7 - Pearl chegando no cinema.....	19
Figura 8 - Vizinha Má ou Bruxa Má do Leste.....	20
Figura 9 - Pearl e o espantalho.....	21
Figura 10 - Dorothy e o Espantalho.....	21
Figura 11 - Fachada casa e fazenda onde Pearl vive em 1918.....	22
Figura 12 - Fachada casa e fazenda onde Pearl vive em 1979.....	22
Figura 13 - Blanche flertando Mitch sob a iluminação baixa.....	44
Figura 14 - Blanche seduzindo o entregador sob iluminação alta.....	45
Figura 15 - Maxine.....	50
Figura 16 - Pearl jovem.....	50
Figura 17 - Pearl idosa.....	51
Figura 18 - Blanche com o entregador.....	55
Figura 19 - Blanche com Mitch.....	55
Figura 20 - Pearl e Maxine fazendo o mesmo sinal de silêncio.....	64

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	12
2 EM ALGUM LUGAR ALÉM DO ARCO-ÍRIS.....	13
3 CONTEXTO HISTÓRICO.....	23
4 O GÓTICO SULISTA.....	28
5 A DONZELA EM PERIGO NO GÓTICO SULISTA.....	34
6 BLANCHE E PEARL.....	39
7 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	57

INTRODUÇÃO

Desde a infância sempre cultivei um verdadeiro amor pelo cinema de horror e personagens femininas fora do extraordinário. Vilões, personagens complexos e de psicológico quebrado sempre despertaram minha curiosidade. Considero o desconforto algo essencial para a assimilação das emoções humanas, sendo o gênero horror o principal meio de produções audiovisuais e literárias capazes de propor reflexões desse tipo. No livro *O Medo Como Prazer Estético: (Re)Leituras do Gótico Literário* (2015), os autores fazem a seguinte afirmação:

Inerente à natureza humana, o medo está intimamente ligado aos mecanismos de proteção contra o perigo. Sendo uma emoção relacionada aos nossos instintos de sobrevivência, a experiência do medo vem quase sempre acompanhada da consciência de nossa finitude. O mistério da morte – seu caráter tão inexorável quanto insondável – é a mola mestra de narrativas que tematizam essa região da experiência humana sobre a qual a ciência, o discurso da verdade demonstrada, pouco tem a dizer. Nos desvãos entre a fé religiosa e o conhecimento científico, as chamadas narrativas de horror encontram seu habitat ideal. O medo atávico em relação ao nosso derradeiro destino é a própria garantia da atração e da universalidade do medo. (BARROS, FRANÇA e COLLUCCI, 2015, p. 8)

A literatura gótica, portanto, está intimamente ligada à morte, ao destino, ao medo, ao desconforto e à exploração das emoções humanas mais negativas, o que torna o gênero algo tão humanamente preciso, mesmo que muitas vezes isso ocorra através de histórias repletas de fantasia. Para esta monografia especificamente, escolhi falar sobre o Gótico Sulista, subgênero americano relacionado às questões sociais da região Sul dos Estados Unidos, através de personagens complexos e realidades brutalizadas. Como objeto de análise dentro deste subgênero foram escolhidas as personagens Pearl, do filme homônimo de 2022, dirigido por Ti West e estrelado e co-roteirizado pela atriz Mia Goth, e Blanche DuBois, protagonista de *Uma Rua Chamada Pecado* (1951), peça do dramaturgo americano Tennessee Williams, focando a análise na adaptação cinematográfica de 1951 realizada por Elia Kazan, e estrelada por Vivien Leigh e Marlon Brando.

Pearl (2022) é o segundo filme de uma nova trilogia de horror produzida pelo estúdio norte-americano A24. O longa-metragem é caracterizado como uma prequela

¹ por mostrar os acontecimentos antecedentes ao primeiro filme, intitulado no Brasil como *X - A Marca da Morte* (2022). A prequela apresenta a vilã idosa de *X - A marca da morte* (2022) durante sua juventude em 1918, 61 anos antes dos eventos ocorridos no longa anterior. *Pearl* (2022) apresenta ao público como se dá a jornada da personagem para chegar ao ponto disruptivo que a torna na assassina fria, impulsiva e mentalmente instável que vive sob a tutela e controle do marido em *X - A Marca da Morte* (2022). *Uma Rua Chamada Pecado* (1951), narra a trajetória de Blanche em seus últimos esforços de se tornar uma mulher respeitável (e casada) em uma sociedade profundamente conservadora.

A escolha dessas personagens deu-se pelas semelhanças entre as protagonistas, sendo ambas mulheres provenientes da região Sul dos Estados Unidos e sonhadoras que precisam lidar com as adversidades das imposições patriarcais do período entre as Guerras Mundiais. No entanto, esta monografia propõe-se a traçar uma análise das personagens através de leituras sobre o arquétipo² da donzela em perigo, focando na construção desta figura na literatura gótica.

2 EM ALGUM LUGAR ALÉM DO ARCO-ÍRIS

Pearl (2022) pode ser considerado um estudo de personagem, apesar de não ser um conceito teoricamente fundamentado, o termo é comumente utilizado para classificar narrativas centradas no desenvolvimento psicológico da personagem central. “[...] quando pensamos no enredo, pensamos simultaneamente nas personagens; quando pensamos nestas, pensamos simultaneamente na vida que vivem, nos problemas em que se enredam, na linha do seu destino.” (CANDIDO, 1963, p.51). Esta técnica é utilizada para contar uma história através da caracterização do personagem condutor da trama, aprofundando-se no psicológico, motivações e

¹ Palavra derivada do inglês *prequel*, que classifica uma obra lançada cujo enredo conta uma história precedente a uma obra já existente. Por exemplo, uma história de origem de personagem.

² O arquétipo é um conceito elaborado pelo fundador da psicologia analítica Carl Jung (1865 - 1971), referente a padrões imagéticos partilhados por uma consciência coletiva. “Esse conceito foi elaborado por Jung a partir da observação de muitos temas repetidos em mitologias, contos de fada, literatura universal e nos sonhos e fantasias de seus pacientes. Ele observou que as imagens que apareciam se relacionavam principalmente com situações comuns da existência humana tais como o nascimento, a iniciação social, o relacionamento sexual e afetivo e perdas, entre outros; existindo assim tantos arquétipos quantas são as situações típicas da existência humana e formando substrato psíquico comum a toda humanidade.” (SERBENA, 2010)

complexidades do protagonista em questão. O filme, não previamente planejado, nasceu espontaneamente através do preparo da atriz Mia Goth, para interpretar a versão idosa de Pearl em *X - A Marca da Morte* (2022), imaginando junto ao diretor qual seria o passado daquela mulher para ter se tornado a vilã apresentada no longa. O texto de preparo da intérprete impressionou tanto o diretor que ambos decidiram levar a premissa do que viria a ser o roteiro, aos financiadores do filme o qual já estavam gravando. Ti West comentou sobre o processo em entrevista ao site brasileiro *Jovem Nerd*, “Tivemos a ideia de fazer outro filme, mas tudo estava incerto. Não tínhamos certeza de que a [produtora] A24 estaria aberta para isso. Então sempre dissemos que pelo menos serviria como uma ótima apresentação para a Velha Pearl.” (WEST, 2022). Com o aval do estúdio, Mia Goth e Ti West escreveram juntos o roteiro da prequela, que recebeu orçamento para ser gravado simultaneamente à *X - A Marca da Morte* (2022) dessa maneira possibilitando que ambos os filmes fossem lançados no ano de 2022.

Nesse tipo de narrativa, onde o desenvolvimento do personagem é o motor do enredo, o engajamento do público é essencial para a compreensão da história que acontece pela perspectiva do protagonista, para que as ações que conduzem a trama sejam palatáveis à história, independente da suspensão da descrença ou mesmo da moral do protagonista.

A cena introdutória de *Pearl* (2022) inicia com as portas do celeiro da fazenda abrindo-se como cortinas de um palco, mostrando a casa da personagem-título onde a maior parte do enredo é desenvolvida e o local de maior conexão com a personagem que guiará a história, introduzindo ao público a relação intrínseca de Pearl com o lugar onde vive. No decorrer da cena, a câmera mostra pacientemente em plano sequência³ detalhes do quarto da personagem como fotos da infância e casamento, onde em pelo menos três destas imagens Pearl aparece dançando, traço importante na caracterização da personagem e para o desenvolvimento da trama. A também notável presença de bonecas e desenhos ressaltam o traço sonhador da personagem. Quando a protagonista finalmente é mostrada, ela é apresentada dançando em um cenário escuro, como se estivesse em um palco com as luzes apagadas, onde o único foco de luz é direcionado à sua silhueta, porém no momento que sua mãe entra em cena a fantasia é quebrada, fator demonstrado também através da trilha sonora em

³ Recurso utilizado no audiovisual que mostra uma ou mais cenas sequencialmente sem cortes.

que a música clássica dá lugar à uma trilha tensa e grave. A presença da mãe significa o empecilho da personagem de viver seus sonhos, caracterizando não apenas a protagonista, mas também a mãe como figura antagonista, introduzindo uma das problemáticas essenciais para o desenvolvimento do enredo.

Na sequência seguinte, a protagonista tem um curto monólogo direcionado aos animais do celeiro da fazenda. Nesse momento, ela deixa claro para o entendimento do público o caráter sonhador, que também pode ser lido como narcisista ao afirmar o quanto ela se sente especial e superior em relação ao meio em que vive, junto ao desejo extremo de deixar sua realidade com a família para trás.

Pearl: A vida da fazenda pode ser pra vocês, mas com certeza não é pra mim. Eu sou especial. A mamãe vai se sentir muito estúpida quando descobrir, não vai? [...] Um dia o mundo todo vai saber meu nome. Você concorda, não é Mary? Eu adoro uma boa audiência. Vocês todos vão ver quem eu realmente sou. Uma estrela. (PEARL,2022)

Esta cena dialoga com dois aspectos fundamentais para a caracterização de Pearl que fazem com que o espectador compreenda suas motivações, através do monólogo supostamente direcionado aos animais, moldando a ideia de que Pearl enxerga o mundo como um palco onde sua atuação é crucial. Contudo, ao dizer a frase “Vocês vão ver quem eu realmente sou”, toma um aspecto diferente quando ela mata friamente um ganso que entra no celeiro, expondo que seu lado sombrio é quem ela realmente é.

Seguindo a lógica do primeiro filme da trilogia, que por se passar nos anos 70 remete aos filmes *slashers* da década, explicitamente inspirado em *Massacre da Serra Elétrica* (1974) do diretor Tobe Hooper, o filme *Pearl* (2022) homenageia em sua estética os anos de ouro de Hollywood⁴, tendo como principal referência visual o clássico *O Mágico de Oz* (1939). A proposta inicial do diretor Ti West seria de filmar *Pearl* em preto e branco, tornando as cenas gradualmente coloridas de acordo com a jornada da personagem, assim como foi feito em *O Mágico de Oz*. No entanto, a ideia foi barrada pelo estúdio por considerar que este recurso estético não convencional para o século XXI poderia afastar o público. Porém, para manter a homenagem ao clássico de 1939, o diretor utilizou em sua película o processo de colorização *technicolor*, o mesmo utilizado no filme homenageado, e recorrente nos filmes

⁴ Período entre 1920 e 1940 referente à primeira fase do cinema estadunidense.

clássicos de Hollywood. “Esse processo consistia em um sistema de três tiras no qual uma câmera especial capturava as imagens por meio de filtros coloridos, frequentemente vermelho, azul e verde. O resultado eram filmes com cores altamente saturadas e vívidas. A produção de Ti West faz um aceno a esse visual mais antigo com uma paleta de cores bem parecida.” (DARKSIDE, 2022). Além da estilização em technicolor, outras referências visuais podem ser encontradas no filme de Ti West em vários aspectos, como nos créditos iniciais (fig. 1 e 2).

Figura 1: Título Pearl



Fonte: Pearl (2022) Dir. Ti West

Figura 2: Título O Mágico de Oz



Fonte: O Mágico de Oz (1939) Dir. Victor Fleming

O cenário da estrada que traça o percurso entre a fazenda onde Pearl vive e a cidade faz a alusão à estrada de tijolos amarelos, escolha estética essa que indica o caminho que as protagonistas traçam durante suas jornadas até seus objetivos. (fig. 3 e 4) Dorothy, protagonista de *O Mágico de Oz* (1939), precisa seguir a estrada para

chegar à Cidade das Esmeraldas onde encontrará o chamado Mágico de Oz, figura misteriosa que ela acredita que poderá a levar de volta para casa. Já em *Pearl* (2022), chegar à cidade representa a idealização dos sonhos que ela deseja realizar, pois é na cidade que ela pode frequentar o cinema e assistir os filmes que alimentam o seu desejo de ser uma dançarina de filmes musicais.

Figura 3: Estrada entre a fazenda e a cidade



Fonte: *Pearl* (2022) Dir. Ti West

Figura 4: Estrada de tijolos amarelos até o Castelo de Esmeraldas



Fonte: *O Mágico de Oz* (1939) Dir. Victor Fleming

Seguindo a lógica de *O Mágico de Oz* (1939), Pearl conhece o projetorista do cinema que frequenta, personagem misterioso e sem nome, que ela acredita que poderá ser a pessoa capaz de ajudá-la a cumprir seu objetivo de sair da fazenda para

realizar seus sonhos. A referência do projetorista com o Mágico torna-se mais perceptível quando é mostrado o lugar onde o homem vive. Um quarto aos fundos do cinema, lugar que representa as fantasias de Pearl, pintado em verde, aspecto que remete ao castelo de esmeralda onde vive o Mágico em Oz (fig 5 e 6).

Figura 5: Quarto do Projetorista



Fonte: Pearl (2022) Dir. Ti West

Figura 6: Castelo do Mágico



Fonte: O Mágico de Oz (1939) Dir. Victor Fleming

Na cena em que Pearl vai às escondidas encontrar com o projetorista, o frame que a mostra chegando ao cinema remete a ao momento em que a personagem da

vizinha de Dorothy, que mais adiante viria ser a Bruxa Má do Leste em Oz, vai à casa da família da menina para tirar a guarda do seu cãozinho de estimação, Totó. (fig.7 e 8) Apesar de visualmente a imagem da vilã de *O Mágico de Oz* ter sido atrelada a Pearl, a personagem da Bruxa está arquetipicamente ligada a mãe da personagem, visto que ela cumpre o papel de antagonista representando o obstáculo a impede de alcançar seu objetivo de sair da fazenda e tornar-se uma estrela, assim como a Bruxa é o maior obstáculo para Dorothy chegar a Cidade das Esmeraldas.

Figura 7: Pearl chegando ao cinema



Fonte: Pearl (2022) Dir. Ti West

Figura 8: Vizinha Má ou Bruxa Má do Leste



Fonte: O Mágico de Oz (1939) Dir. Victor Fleming

Todavia, a mais explícita das referências é o personagem do Espantalho. Ao voltar de uma de suas idas a cidade, Pearl adentra o milharal ⁵ localizado na estrada, e se depara com um espantalho vestido da mesma forma que o personagem de Oz. (fig. 9 e 10) Ela tira o boneco da estrutura que o segurava e começa a dançar com o objeto como parte de uma fantasia romântica, ao beijar o boneco ela alucina que está vendo o rosto do projetorista, inicialmente ela repreende a própria alucinação exclamando que é casada, mas cede a própria fantasia e desejo ao simular um ato sexual com o espantalho.

Figura 9: Pearl e o espantalho



Fonte: Pearl (2022) Dir. Ti West

Figura 10: Dorothy e o Espantalho



Fonte: O Mágico de Oz (1939) Dir. Victor Fleming

O cenário central da fazenda, representado em X como um lugar decadente, em *Pearl* (2022) é retratado com cores vibrantes que remetem a visão da protagonista

⁵ Figura 3

sonhadora que almeja tornar-se uma estrela de cinema e deixar para trás a vida comum no interior. (fig. 11 e 12) Em ambos os filmes, os elementos do cenário estão relacionados à psique da personagem e a degradação do psicológico da mesma. Em *Pearl*, as cores saturadas, e o exterior bem cuidado da casa retratam a beleza da juventude, e a fachada de doçura que a personagem transparece, outrora, o interior da casa com paredes vermelhas remetem aos intensos sentimentos reprimidos de Pearl que podem ser vistos como ameaça. A presença de animais na trama e a maneira que a personagem se comunica com eles, como seus amigos e confidentes, dão à ela um aspecto de princesa da Disney, rodeada por uma ludicidade frágil que pode ser corrompida a qualquer momento ao ceder aos seus instintos violentos.

Figura 11: Fachada da casa e fazenda onde Pearl vive em 1918



Fonte: Pearl (2022) Dir. Ti West

Todavia, em *X*, o cenário com cores opacas, ambientes escuros e mal-cuidados, e a ausência de animais (exceto a crocodilo de estimação que vive no lago), retratam o psicológico totalmente quebrado da personagem idosa que recorre à violência como forma de lidar com a vida frustrada a qual sempre tentou escapar e a tentativa de satisfazer seus desejos sexuais.

Figura 12 - Fachada da casa e fazenda onde Pearl vive em 1979



Fonte: X - A marca da Morte (2022) Dir. Ti West

É na fazenda ainda (aparentemente) idílica que Pearl vive à espera do marido Howard, que está em combate na Primeira Guerra Mundial. Howard, apesar de rico para os padrões da época, ao casar-se com Pearl preferiu viver junto a ela na fazenda dos pais e trabalhar como se fosse um funcionário. O conformismo do marido desperta na esposa uma grande insatisfação, pois ele não corresponde ao desejo dela de deixar a simplicidade do campo e viver em um lugar mais luxuoso fora do meio rural.

Na ausência do marido, a jovem vive sob a vigia da mãe autoritária, uma mulher descendente de alemães, amargurada pelas dificuldades da vida, que reprime a personalidade sonhadora da filha. Por conta dos efeitos da guerra e da gripe espanhola que assolou a família, a mãe dedica-se aos cuidados da fazenda sozinha, contando apenas com o auxílio de Pearl. O pai de Pearl, que vive em estado quase vegetativo, é um fardo a ser carregado pela protagonista e pela mãe. Devido às graves sequelas deixadas pela gripe espanhola, que lhe deixou incapacitado das habilidades motoras, incluindo a fala, Pearl é obrigada a cuidar de seu pai.

A partir da convivência sufocante com a família e a insatisfação no casamento, Pearl acaba entrando em uma derrocada ao desespero para lutar pelos seus sonhos e abandonar o ambiente opressor e a vida pacata que a corrói. *X* e *Pearl*, são caracterizados pelo gótico sulista, subgênero da ficção gótica norte-americana, “que toma como palco o Sul dos Estados Unidos e surge da história amiúde violenta e traumática da região” (STREET; CROW, 2016, p. 2, apud REIS FILHO, 2010, p 2).

3 CONTEXTO HISTÓRICO

Os aristocratas ingleses viram na região Sul devido ao clima quente e úmido, uma oportunidade de crescimento econômico através do fornecimento de matéria prima como tabaco e algodão para as demais regiões da colônia do que viria futuramente a ser os Estados Unidos. Para isso, era utilizada mão-de-obra escrava marcada pela violência, segregação e exploração de pessoas negras na região.

De acordo com o historiador americano Carl Degler (1921 - 2014), o clima não fez com que o homem crescesse sob o tabaco ou o algodão, mas foi “o clima que tornou possível para que crescesse a cultura agricultora do Sul, diferente do Norte [...] Os grandes produtos alimentares incentivaram a utilização da mão de obra dependente a fim de satisfazer a demanda mundial, assim criando o sistema de plantation.” (DEGLER, 1977, p. 11, apud HAAR, 1983, p.11, tradução minha)⁶

Através da exploração do trabalho de pessoas negras o comércio escravo aliado à exploração da mão-de-obra dessas pessoas, tornou-se um dos grandes expoentes econômicos do Sul, o que era visto pelo grandes agricultores e proprietários de terras como um sistema financeiramente vantajoso, já que não havia retorno financeiro aos trabalhadores do campo explorados para gerar lucro unicamente aos proprietários das plantações.

Com o desenvolvimento cada vez maior da escravidão, legislações foram sendo criadas para a manutenção desse sistema e para o mantimento da ordem social como havia sido estabelecida por esse modelo econômico, por exemplo: leis votadas na Virgínia em 1662 determinavam que a condição de escravo fosse dada pela mãe; a conversão dos escravos e o batismo não eram atos obrigatórios, mas sim tidos como piedosos; o assassinato de negros durante atos de castigo e tortura, não era considerado um crime (a justificativa que a lei utilizava era de que os senhores não desejariam destroçar e desperdiçar seus “bens pessoais”); etc. (VARGAS, 2018, p.8)

Durante o processo de independência dos Estados Unidos da coroa inglesa no século XVIII, as diferenças entre região Norte e Sul foram se acentuando. Enquanto o Norte focava no crescimento industrial, construção de conglomerados urbanos e trabalho livre visando a expansão de pessoas aptas a se tornarem consumidoras e contribuir para a economia da região, o Sul dependia do trabalho escravo para manter

⁶ "The climate did not make grow tobacco or cotton, but the climate did make it possible for them to grow those crops that had set the South's agriculture apart from that of the North ... The great staples encouraged the use of dependent labor to meet the world demand, thus creating the plantation."

os latifúndios de monocultura, sistema este denominado como *plantations*. Além dos aspectos econômicos, as regiões possuíam estilos de vida distintos, sendo o Norte composto majoritariamente por famílias de classe média de hábitos urbanos, em contraponto o Sul era adepto de um discurso rigorosamente conservador e religioso, seguindo moldes da aristocracia britânica.

Em 4 de Fevereiro de 1861, foi instituída a República dos Confederados liderada pelo escravocrata Jefferson Davis (1808-1889). O intuito desta decisão pretendia criar uma nova constituição e separar o *Deep South*, ou *Sul Profundo* na tradução literal, dos outros estados da União⁷. Na época, o Sul Profundo era composto por sete estados ao Sul e Sudeste do território colonial, sendo eles Carolina do Sul, Mississippi, Flórida, Alabama, Geórgia, Louisiana e Texas. A região carregava essa alcunha não apenas pela questão geográfica, mas pela cultura regional que os unia, e que, conseqüentemente, os distanciava do restante dos estados em formação. Futuramente, outros quatro estados foram adicionados a esta nomenclatura, sendo eles Virgínia, Carolina do Norte, Arkansas e Tennessee, também conhecidos como Upper South (o Alto Sul), devido sua geografia.

O presidente da União, o abolicionista Abraham Lincoln (1809-1865), decretou a separação como anti-institucional, agravando a tensão entre as regiões polinizadoras sendo o estopim para a Guerra da Secessão, guerra civil essa que ocorreu entre os anos de 1861 a 1865. Em 1º de Janeiro de 1863, dois anos antes do fim da guerra, foi decretada a abolição da escravatura a partir da Lei de Emancipação de Escravos, considerada uma forte derrota para os Confederados que já se encontravam em desvantagem contra os lanques, nome dados aos nortistas pelos sulistas. Com a morte de Abraham Lincoln em 1865, assassinado por um sulista, o exército do Sul sofreu uma forte retaliação pelo exército da União, que possuía um poder bélico muito superior, resultando no fim da guerra, e a integração do território sulista ao resto do país.

O pós-guerra foi marcado pela recessão econômica do país inteiro, sendo o Sul o principal afetado, o que resultou na migração de muitos sulistas a outras regiões, inclusive para o Norte. Apesar da derrota, o sentimento regionalista no Sul continuou enraizado, fazendo com que muitos dos que permaneceram na região ainda se intitulassem como Confederados. Inconformados com a concessão de direitos aos ex-

⁷ Nome dado para território que viria ser os Estados Unidos após a Guerra da Secessão.

escravizados, em Dezembro de 1865, os antigos Confederados fundaram a sociedade secreta racista Ku Klux Klan, instalando um regime de terror extremamente violento que consistia na segregação, perseguição, tortura e assassinato de pessoas negras, utilizando o fundamentalismo religioso como justificativa para tais atos tão cruéis.

O fim da escravidão não pôs fim à tendência violenta . De fato, pode-se dizer que a emancipação a reforçou e a estendeu. Afinal desde o início a escravidão foi muito mais que uma forma de trabalho, no entanto, foi sempre uma forma de subordinar os negros numa sociedade que os temiam e os odiavam. Quando a escravidão foi abolida, o problema do controle das pessoas negras tornou-se mais, ao invés de menos persistente, uma vez que como cidadãos, os negros já não podiam ser legalmente coagidos ou punidos de forma diferente de outros cidadãos. No entanto, o desejo dos brancos de “mantê-los em seu lugar” continuava como sempre. (DEGLER, 1977, p.12, apud HAAR, 1983 p.11, tradução minha)⁸

Apesar do racismo não ser um problema exclusivo da região Sul, o banho de sangue motivado pelo preconceito, e o ressentimento pós-guerra ditaram como a região seria vista por aqueles fora desse território, originando o estranhamento da figura sulista. Em *The South as the “Other” and the Southerner as “Stranger”* (2013), o autor Orville Vernon Burton (1947) fala sobre a visão mítica do sulista construída a partir dos estereótipos da pessoa do campo e o passado conturbado. Na introdução desse artigo ele afirma:

Todas as declarações feitas pelos lanques transmitiam a sensação da distância irreduzível que separava o norte do sul. O seu afastamento do Sul apenas intensificava os seus sentimentos de superioridade em relação à cultura do Norte. O argumento central é o mito do desenvolvimento detido do Sul e as teses do atraso, da degenerescência e da desigualdade do Sul em relação ao Norte" (BURTON, 2013, pág. 2, tradução minha)⁹

No decorrer do artigo, Burton fala sobre o sentimento de não pertencimento por ser sulista, relatando que apesar de ser um acadêmico culto, conhecedor do mundo, e com o privilégio de ser um homem branco, para as pessoas das demais regiões dos

⁸, The ending of slavery did not end this tendency toward extra-legal action. In fact, it can be said that emancipation reinforced and extended it. From the beginning, after all, slavery had been much more than a form of labor; it was always a way of subordinating black people in a society that feared and hated them. When slavery was abolished the problem of controlling blacks became more, rather than less insistent. Once they were citizens, blacks could no longer be legally coerced or punished differently from other citizens. Yet the whites' desire to keep them "in their place" remained as strong as ever."

⁹ Every statement made by Yankees conveyed a sense of the irreducible distance separating northern from southern. Their estrangement from the South simply intensified their feelings of superiority about northern culture. The central argument is the myth of the arrested development of the South and theses of southern backwardness, degeneracy, and inequality with the North.'

Estados Unidos ele sempre será reduzido a um homem sulista que conta histórias longas, utiliza expressões regionais e com o passado em alguma cidade rural do interior.

Estereótipos historicamente perpetuados acerca da população rural, ainda refletem na hierarquia social estadunidense atual, como a expressão *white trash*, termo utilizado de forma pejorativa para qualificar os brancos de classe social mais baixa e menor escolaridade. “A expressão *white trash* é traduzida normalmente como ‘lixo branco’ e se refere a um grupo específico da população estadunidense, decorrente da estratificação social e dos processos econômicos ligados ao sistema de plantation” (GICELLE, 2017). Esta nomenclatura foi alcunhada durante o período colonial para se referir aos trabalhadores rurais brancos que desempenhavam o mesmo serviço da população negra escravizada, termo esse utilizado não apenas pelos brancos da alta classe, mas também pelos negros, já que os ditos “lixos brancos” não eram vistos como parte da sociedade assim como eles.

Apesar de dividirem a base da pirâmide estrutural econômica do trabalho rural, a relação entre os ditos *white trash* e os trabalhadores negros não era harmoniosa, visto que os brancos pobres perpetuavam o racismo da mesma forma que os brancos socialmente privilegiados, constantemente utilizando a expressão racista *nigger* para demarcar a distinção racial que existia entre os grupos:

Nigger é o termo mais pejorativo e ultrajante existente nos Estados Unidos, a ponto de ter caído em desuso nas últimas décadas, graças ao ativismo incansável dos movimentos de direitos civis e consciência negra. Denomina o lugar de submissão, exclusão e desprezo dos afro-americanos na estrutura social derivada do pós-abolição. Significa que, mesmo mais de um século e meio depois, esse grupo social ainda é visto como inferior e sua humanidade é questionada. [...] *White trash*, entretanto, denomina aqueles grupos que foram excluídos do sistema econômico mesmo na vigência da escravidão, que se concentraram em guetos raciais e linguísticos, vivendo às margens da economia e da sociedade. Em certas regiões, inclusive, conhecidas como bolsões miseráveis do Cinturão da Bíblia, mantiveram a “pureza” racial à custa da endogamia, gerando ainda mais preconceito por parte da sociedade urbana mais moderna. ” (GICELLE, 2017)

A prática da endogamia, mesmo que restrita a regiões e grupos específicos, popularizou a figura do “caipira incestuoso” muito explorado no gótico sulista, especialmente no cinema de horror como na franquia *Pânico na Floresta* (2003 - 2021), em que uma família de caipiras deformados pela prática do incesto persegue viajantes nas estradas para canibalizá-los.

Ainda que a expressão *white trash* tenha sido originada no Sul para referir-se aos moradores desta região, o termo não ficou regionalmente restrito, popularizando-se nos Estados Unidos durante a Grande Depressão, período de grave colapso econômico que teve início por meados de 1929 perdurando até o início da Segunda Guerra Mundial em 1939. A crise, que decorreu das consequências financeiras da Primeira Guerra Mundial, resultou na quebra da Bolsa de Valores de Nova York espalhando o caos econômico por todo o mundo capitalista. Diante de tamanho colapso financeiro, estadunidenses de diversas classes sociais desceram à pobreza da noite para o dia, sendo os maiores prejudicados aqueles que já pertenciam a classes sociais mais baixas, o que motivou o crescimento da extrema pobreza no país e maior desigualdade social que já era bastante acentuada antes mesmo da crise. A população sob maior pobreza, portanto, seria referida por aqueles de qualquer vantagem econômica mesmo que mínima, como *white trash*, pois viviam na miséria em posto de servidão extrema ao sistema capitalista quebrado, tornando-se párias sociais assim como eram vistos os trabalhadores rurais sulistas no período anterior a guerra civil.

Contudo, a classe rural, também era hierarquicamente estratificada, diferenciando negros, *white trash* e *rednecks*¹⁰, termo que significa pescoço vermelho, por referir-se aos homens brancos que por trabalhar no campo debaixo do sol tinham a pele na região do pescoço queimada adquirindo tom avermelhado. Diferente da classe *white trash*, os *rednecks* “embora muitos deles nem cheguem a ser pequenos proprietários, seu lugar no trabalho agrícola está definido dentro do sistema econômico. A oposição campo versus cidade nesse sentido, se dá muito mais por questões de percepção cultural.” (GICELLE, 2017). A cultura *redneck* é conhecida por ser intrinsecamente ligada ao conservadorismo, patriotismo e as ideias do Partido Republicano. No entanto, no fim do século XX e início do século XXI parte da população rural sulista que não concorda com as pautas atribuídas aos *rednecks* reivindicam o termo identitário da região, como o grupo político *Redneck Revolt*. O grupo fundado em 2009 no estado do Kansas tem como ideologia o socialismo e a defesa das causas anti-fascista, anti-racista e pró-armamentista.

¹⁰ O significado literal é pescoço vermelho, mas pode ser equivalente a expressão “caipira”. Geralmente refere-se a uma pessoa branca da classe trabalhadora proveniente da região rural e politicamente reacionária.

4 O GÓTICO SULISTA

O gótico sulista é reconhecido por abordar a região Sul e o sulista como figuras de estranheza. “Dentre os principais temas do gótico sulista estão os personagens perturbadores ou excêntricos, os cenários decadentes e abandonados, as situações grotescas e outros eventos sinistros relacionados à pobreza, à alienação, ao crime ou à violência.” (FILHO REIS, 2019, p. 2). Na literatura, o romance *Som e Fúria* (1929) do sulista William Faulkner (1897 - 1962) é tido como uma obra revolucionária da ficção contemporânea no século XX:

André Bleikasten, professor de Literatura Americana na Universidade de Estrasburgo e um dos mais reputados especialistas contemporâneos na obra de Faulkner, não tem dúvidas em o colocar no reduzido cânone dos autores que revolucionaram a ficção contemporânea, a par de Proust, Joyce, Beckett e poucos mais. E acredita que só Kafka se lhe compara “nessa espécie de densidade imaginativa, que nenhum outro autor do século XX logrou atingir”. Um dos motivos que, ainda segundo Bleikasten, os torna a ambos narradores profundamente intrigantes, é o facto de as suas histórias serem tão misteriosamente simples que, de algum modo, não chegam a fazer sentido.” (QUEIROS, 2002)

Som e Fúria narra o declínio da família Compton que um dia pertencera à aristocracia sulista no fictício condado de *Yoknapatawpha*. A obra é dividida em quatro partes com estrutura temporal não cronológica e narrada por três dos irmãos Compton a partir do ponto de vista particular de cada um, e um narrador onisciente. A narrativa desenvolve-se através da técnica literária denominada como *fluxo de consciência* “podemos definir o fluxo de consciência ficcional como um tipo de ficção no qual a ênfase básica está na exploração dos níveis de consciência pré discursivos, com o propósito, principalmente, de revelar o ser psíquico dos personagens.” (HUMPHREY, 1954, p. 04, apud OLIVEIRA, 2015, p.2)

A situação precária dessa família, que um dia já foi próspera, expõe os personagens a um processo de brutalização interno através de experiências desconfortáveis e relações conflituosas que surgem ao longo da jornada desses personagens. Temáticas como violência, personagens adoecidos mentalmente, sexualidade feminina, racismo, subversão dos valores tradicionais, conservadorismo religioso, hipocrisia, e apego ao passado são pilares no desenvolvimento desta obra, elementos esses que são inerentes às narrativas dentro da literatura gótica, e

consequentemente ao gótico sulista, cunhando Faulkner como precursor desse subgênero:

Lidar com uma realidade embrutecida coloca o caráter de todos estes personagens num limbo em que reina um naturalismo utilitário e cruel, não há um ambiente de confiança e clareza, os conflitos se armam aqui justamente pela falta de norte e perspectivas, um mundo nebuloso e que se encontra turvado o tempo todo por tempestades de traições, brigas e idas e vindas caóticas que se refletem no estilo de prosa caótico e desorientador de William Faulkner. Uma união simbiótica de tema literário e estilo ou forma, ambos sobre o caos.” (BASTOS, 2022)

Eudora Welty (1909-2001) escritora e fotógrafa natural de Mississippi, recebeu o título de escritora sulista, embora o rejeite. Essa característica lhe foi atribuída não apenas pela sua origem regional, mas pelas obras pautadas nas relações humanas, conflitos de gênero e raça, ocorridas majoritariamente na região Sul, como no livro *Maçãs Douradas* (1949), que narra um período de 40 anos através de 7 contos centralizados na cidade fictícia Morgana. “A violência, a morte e os preconceitos se apresentam de forma latente, às vezes quase cômicas, ao lado de pequenas rusgas. A música também tem um papel central e assume feições de evasão para seus personagens.” (PUBLISHNEWS, redação, 2023).

O gótico sulista ainda conta com muitas escritoras populares, como Anne Rice (1941 - 2021), natural de New Orleans, mundialmente conhecida pelas narrativas góticas que exploram o sobrenatural, sendo a sua principal obra o romance *Entrevista com o Vampiro* (1976). Outras autoras como V.C Andrews responsável por *Flowers in the Attic* (1976), Harper Lee (1926-2016) autora do premiado *O Sol É Para Todos* (1960), Flannery O’Connor (1925-1964) escritora do romance *O Mundo é dos Violentos* (1960), foram essenciais para a consolidação do gótico sulista como subgênero literário dentro do gótico americano.

No cinema, o gótico sulista é bastante recorrente no gênero de horror, através de histórias que exploram os estereótipos acerca dos moradores da região ressaltando as características mais macabras associadas ao Sul e seu passado conturbado repleto de animosidade. “O cinema representava o Sul Profundo como uma estufa de loucura e assassinato desde meados dos anos 1960, quando uma ‘indústria de horror’ sulista se formou.” (REIS FILHO, 2019, p.2). Considerado o precursor da leva filmes de horror centralizados na região Sul, *Maníacos* (1964) do diretor Herschell Gordon Lewis (1926-2016) conta a história de moradores da cidade

Pleasant Valley, no estado da Virgínia, que persuadem turistas de outras regiões do país a participarem das festividades que celebram cem anos da Guerra Civil que devastou a região, com o intuito de vingar das maneiras mais sanguinárias e criativas possíveis, os Confederados que morreram em batalha.

Contudo, foi em 1974 com o clássico *Massacre da Serra Elétrica* que as histórias sobre caipiras violentos sedentos por sangue ganharam maior notoriedade não apenas pela audiência, mas pela indústria hollywoodiana como um todo. A fábula em torno da família canibal texana que persegue jovens turistas, fosse por sadismo ou sobrevivência, consolidou a visão deturpada pejorativa ao redor de trabalhadores rurais já disseminada no imaginário estadunidense, de tal forma que em sua época de lançamento o filme causou polêmica ao mau entendimento do público que acreditava que o que foi visto em tela seria uma história verdadeira. Apesar da confusão dos receptores à mensagem da obra, o filme conta uma história fictícia que aborda uma família disfuncional prejudicada pela industrialização do trabalho agrícola. Ao perderem seus empregos para máquinas, esses homens negligenciados pelo sistema precisam sobreviver com o que tinham ao seu dispor, neste caso, as habilidades frigoríficas, utilizando-as para o consumo de carne humana visto que não era possível encontrar algum meio de prosperar na região abandonada.

[...] como o mundo escuro do subconsciente, os oprimidos emergem para se vingar de sua exploração [...] O caçador deixou de transpor a região selvagem, em nome de uma sociedade que o tornará obsoleto, para se vingar dos representantes da riqueza material que foram responsáveis pela destruição e repressão que o ideal americano alcançou ao longo de sua existência ideológica.” (WILLIAMS apud HARDY, 1985, p. 298).

Tobe Hooper e o roteirista Kim Henkel, ambos sulistas, atribuíram à sua obra diversos aspectos do gótico sulista que transformaram a jornada da família Sawyer no marco influente do gênero como é conhecido. A hospitalidade sulista, principal temática do filme, é subvertida para rumos sombrios a partir do momento que os jovens turistas começam um a um a entrar na casa da família sem permissão em busca de gasolina e ajuda, atitude essa que os levam até o protagonista da franquia, Leatherface, um homem com transtornos mentais desconhecidos, que se comunica por gritos e grunhidos e está sempre empunhando uma motosserra para defender o território e sua família. Através dessa dinâmica, os autores propõem uma ambiguidade que muitas vezes passa despercebida ao espectador. Horrorizados com os

assassinatos de jovens inocentes, o espectador pode não perceber a inversão da situação a partir do ponto de vista de Leatherface, visto que um homem com deficiências mentais que cresceu isolado sob um ambiente violento e hostil não possui a compreensão dos valores éticos e morais propagados em sociedade, tornando os jovens da cidade os únicos passíveis de empatia, em uma situação extrema em que seu algoz também pode ser vitimizado, visto que Leatherface vive em um meio familiar macabro composto por assassinos, sem nunca ter tido a chance de ser uma pessoa diferente ou pelo menos compreender que suas ações mortais não são corretas. Essa relação pode ser transposta através da seguinte citação. “Lovecraft via com preconceito aqueles que vivem no campo e preocupava-se com a regressão ao barbarismo primitivo, premissa de muitos dos seus contos, nos quais tipos urbanos são postos em contato com o povo do interior, visto como estranho e atrasado.” (REIS FILHO, 2019, p. 2).

Censurado pela violência e tópicos sensíveis como canibalismo, *O Massacre da Serra Elétrica* (1974) subverteu as adversidades e consagrou-se como um dos mais importantes filmes de terror de todos os tempos, influenciando diversas obras pela temática de famílias rurais assassinas como o clássico cult *Quadrilha de Sádicos* (1977) do diretor Wes Craven (1939-2015), e a trilogia de Rob Zombie (1965) que conta com os filmes *A Casa dos Mil Corpos* (2003), *Rejeitados pelo Diabo* (2005) e *Os Três Infernais* (2019). A obra mais recente a beber da fonte deste clássico seria o antecessor de *Pearl* (2022), *X - A Marca da Morte* (2022), o primeiro filme da trilogia¹¹ que virá a ser concluída em 2024, é uma homenagem ao subgênero *slasher* e especificamente ao clássico de Tobe Hooper.

A narrativa, localizada temporalmente em 1979, acompanha um grupo de atores de filmes pornográficos independentes, viajando pelas entranhas do Texas para gravar seu novo filme. Através do design de produção e recursos estéticos, o filme de Ti West invoca o clima da película que está homenageando, seja no aspecto de imagem ou no decorrer da trama, que apresenta ao público um Estados Unidos quebrado e corrompido pela hipocrisia e o falso moralismo, vetores da brutalidade e violência. No desenvolvimento da narrativa, a protagonista Maxine, também interpretada por Mia Goth, é uma jovem atriz que assim como Pearl, sonha em

¹¹ Maxxxine (2024) será o terceiro filme da trilogia que concluirá a saga de Maxine, protagonista do X. Assim como os dois filmes anteriores, o lançamento também será estrelado por Mia Goth.

alcançar a fama e o estrelato. Ao se hospedar na fazenda de Pearl e do marido Howard, junto a equipe de filmagem da produção que está envolvida, Maxine torna-se alvo da obsessão de Pearl, direcionando a trama para caminhos obscuros repletos de violência gráfica onde nenhum personagem está a salvo.

O gótico tradicional que teve seu início na Europa, é considerado uma vertente do Romantismo, que ao explorar o horror e o místico, através de criaturas fantásticas como vampiros, espíritos, bruxas e demônios, trata de temas que contradizem a norma social padrão com a intenção de criticar a cultura predominante repleta de hipocrisia, seja na esfera familiar, política ou social, direcionando tais críticas especialmente a burguesia decadente.

Há uma relativa consistência nas convenções narrativas que fazem do romance gótico uma literatura reconhecível como tal, mas que não chega a constituir um gênero. O romance gótico, assim como os contos do mesmo gênero, é uma manifestação essencialmente híbrida, um elo entre o romanesco – o fabuloso, a aventura – e o romance, no qual uma atmosfera de mistério, aflição e terror prevalece. Chamados de “góticos” por retirarem sua inspiração de construções medievais, em parte, pode-se dizer que remete a ideia de uma herança às construções medievais, provocada pela desilusão com os ideais racionalistas e pela tomada de consciência individual frente aos dilemas culturais que surgiram na Inglaterra a partir da metade final do século XVIII. De acordo com Lovecraft (2008), no final do século XVIII, a novela gótica já se estabelecera como forma literária. (BARROS, FRANÇA, e COLUCCI, 2015, p.30)

O escritor estadunidense, Edgar Allan Poe (1809 - 1849), um dos mais importantes no gênero, tinha como principal tema em suas obras a insanidade e a corrupção moral do ser humano, expondo a degradação psicológica de seus personagens através de narrativas dúbias, utilizando a dúvida entre o sobrenatural e a loucura na sua forma mais tradicional, como no famoso conto *O Gato Preto* (1843). Em sua dissertação¹² Maria Haar (1983), menciona a influência de Edgar Allan Poe no gótico sulista, existem duas temáticas transmitidas por ele a serem notadas em particular. “Uma é a concepção da vida como um sonho ruim; a outra é a utilização da casa decadente como exteriorização da família decadente que habita” (p.210). “Esta última, Lawson afirma que é “talvez o tema mais recorrente da ficção sulista.” (p. 15)

Assim como o gótico tradicional, o gótico sulista surge para explorar as entranhas de uma sociedade em colapso, a fim de expor a monstruosidade e hipocrisia que existe por trás de cada ser humano. No entanto, com a ausência do

¹² The Phenomenon of the Grotesque in Modern Southern Fiction: Some Aspects of Its Form and Function. 1983. ACTA UNIVERSITATIS UMENSIS

elemento fantástico, restringindo suas monstruosidades às ações humanas explorando a psique e as relações interpessoais destes personagens aliados a um contexto igualmente decadente. Castelos assombrados, dão lugar a casas no campo, famílias atormentadas por entidades malignas aqui são atormentadas pelos próprios demônios interiores e dinâmicas familiares opressoras, e vampiros e feiticeiras dão espaços a personagens assombrados pelos próprios psicológicos instáveis.

O gótico sulista surgiu após a Guerra Civil que devastou o Sul, criando a partir desse cenário a urgência de retratar a desigualdade social, através de uma hierarquia em crise resultante da decadência das plantações que não haviam mais como sustentar os luxos da aristocracia em declínio, enquanto o preconceito sanguíneo assombrava a região. O elemento grotesco, vem a ser uma das principais características do subgênero:

Sempre associada ao disforme (conexões imperfeitas) e ao onírico (conexões irreais), a palavra “grotesco” presta-se a transformações metafóricas, que vão ampliando o seu sentido ao longo dos séculos. De um substantivo com uso restrito à avaliação estética de obras-de-arte, torna-se adjetivo a serviço do gosto generalizado, capaz de qualificar – a partir da tensão entre o centro e a margem ou a partir de um equilíbrio precário das formas – figuras da vida social como discursos, roupas e comportamentos. (SODRÉ e PAIVA, 2002, p. 30)

A literatura sulista produzida anterior a guerra conhecida como Velho Sul, não era capaz de retratar a crise estrutural a qual a sociedade sulista se encontrava, visto que a mesma fazia um retrato romantizado da realidade, enaltecendo as famílias aristocratas e seus costumes, e propagando um discurso favorável ao regime da escravidão. A partir dessa lacuna, o gótico sulista começou a ascender através de nomes como William Faulkner e Flannery O’Connor, que retratavam as problemáticas sociais sulistas através de anti-heróis, humor mórbido e histórias recheadas de violência. Um dos autores expoentes deste subgênero é o dramaturgo Tennessee Williams, que possuía como principal interesse no teatro retratar os problemas da sociedade de sua época (Bigsby, 2000 p.33). Reconhecido pela escrita poética, suas personagens complexas e com tendências artísticas tornaram-se um dos pontos mais conhecidos de seu trabalho, imortalizados na literatura e no teatro dos Estados Unidos.

Sulista, originalmente do Mississippi, Williams retrata o *Sul Profundo* através dos olhares de personagens sensíveis que buscam na arte uma forma de modificar a

realidade para lidar com as adversidades de suas vidas ingratas, sendo uma das principais referências neste quesito Blanche DuBois, a protagonista da premiada peça *A Streetcar Named Desire* (1947). A história se desenvolve através de Blanche, uma socialite em decadência que após a morte dos parentes e a perda das terras da família, sem ter para onde ir e à beira de um ataque de nervos, vai ao encontro da irmã Stella na Louisiana. Blanche encontra a irmã vivendo em um bairro periférico de Nova Orleans com o marido Stanley Kowalski, um homem rude e bruto para os padrões da dama da alta sociedade que Blanche acredita ser, gerando uma relação tensa e conflituosa entre os dois, sendo Stella a mediadora desse convívio conturbado.

5 A DONZELA EM PERIGO NO GÓTICO SULISTA

O comportamento delirante de Blanche, e o “sonhar acordado” de Pearl os caracterizam como mulheres sonhadoras e solitárias, vivendo em busca de afeto e depositando nos homens com os quais se relacionam, a esperança de uma vida melhor. A partir deste último aspecto pode-se dizer que essas duas personagens correspondem ao tropo da *damsel in distress*, a donzela em perigo, termo esse que surgiu como recurso narrativo para referir-se a situações em que figuras femininas são colocadas em perigo para serem salvas por personagens masculinos, um elemento preponderante no gênero gótico.

A estrutura fundamental das histórias góticas setecentistas se baseia na perseguição de donzelas, muitas vezes órfãs ou com origem indeterminada, que se encontram enclausuradas em espaços opressivos, como castelos, catedrais e florestas. Nesses contextos, elas são assombradas por mistérios e eventos do passado que vão progressivamente sendo revelados pelo enredo. Além da perseguição física a essas mulheres, há uma série de assédios psicológicos, que estabelecem uma atmosfera de horror em todos os lugares, especialmente no doméstico.” (FRANÇA e SILVA, 2016, p.55).

No entanto, os perigos que assombram essas personagens não são fantasmas que vivem em castelos, ou homens maus que raptam mulheres, mas sim o medo do abandono e do ostracismo que espreitavam a vida das mulheres de sua época que teriam suas vidas invalidadas pela sociedade caso não firmasse um contrato de casamento com um homem.

A donzela em perigo se faz presente nas narrativas desde a mitologia grega na Antiga Grécia. Na lenda de Andrômeda¹³, a princesa é oferecida como sacrifício por Poseidon ao monstro marinho Cetro, com alegação que a beleza estonteante da jovem seria considerada ofensiva. O destino da jovem, no entanto, é ser salva por Perseu, que a tomou como esposa após enfrentar a fera dos mares utilizando as sandálias Aladas de Hermes. Apesar da presença da donzela em perigo ser recorrente em narrativas desde a história antiga, foi no período pós-clássico que este estereótipo foi enraizado no imaginário popular através dos contos de fadas. “Cinderela, Bela Adormecida, e Branca de Neve são figuras míticas que substituíram os antigos deuses, deusas e heróis Gregos e Nórdico” (LIEBERMAN, p.384, tradução minha)¹⁴.

Os contos de fadas, apesar do nome, eram considerados histórias de horror, contadas oralmente com o objetivo de manipular o comportamento, especialmente de crianças e jovens através da lição de moral que cada conto apresentava. Desta forma, histórias protagonizadas por jovens mulheres em perigo eram bastantes comuns, visto que para a sociedade o esperado era que mulheres, independentemente da idade, não agissem de maneira desviada dos costumes, sendo criadas para o casamento e para servir e satisfazer os homens da família. Dessa forma, tornou-se comum que histórias populares envolvessem meninas e mulheres em situação de perigo à espera de uma figura heróica masculina para salvá-las do destino cruel que havia sido reservado a esta personagem por conta do gênero que foi lhe designado ao nascimento. No entanto, o contraponto a donzela em perigo, seria o arquétipo da Bruxa, uma mulher feia, solitária, sem caráter e geralmente anciã, que possui esta imagética atribuída por representar mulheres que não se enquadravam no padrão social esperado, seja pela idade avançada ou por não viver em postura de servidão ao homem, fosse na esfera familiar ou social. Pela concepção junguiana, este arquétipo está à sombra ¹⁵ do arquétipo da mãe, pois representa os valores opostos ao esperado pela representação da pureza maternal.

¹³ O mito de Andrômeda foi adaptado pelo dramaturgo grego antigo Eurípedes para o teatro em 412 a.C, sendo este o primeiro registro conhecido da lenda.

¹⁴ Cinderella, the Sleeping Beauty, and Snow White are mythic figures who have replaced the Old Greek and Norse Gods, goddesses, and heroes (...)” *Some Day My Prince Will Come*: Female Acculturation Through the Fairy Tales. Marica. R. Lieberman. 1972.

¹⁵ A sombra se refere a tudo aquilo que não é aceito ou explorado pelo indivíduo, o lado escuro e tenebroso da nossa natureza (JUNG, 1964, apud.MARCHESINI, CRUZ e SANTOS, 2022, p.10)

Ainda no período pós-clássico, foram popularizadas as histórias de aventura de cavaleiros medievais errantes,¹⁶ como nos contos de *Os Contos da Cantuária* (1392) de Geoffrey Chaucer (1340-1400). Destaco “O Conto do Estudante”, que descreve a dócil submissão de Griselda, a esposa ideal que se submete aos mais absurdos caprichos do marido.

O Conto do Estudante é sobre a submissão feminina incondicional. Nunca protestar, sempre suportar seu destino, fazer tudo como lhe é dito pelo seu marido ou algum lorde ou Deus, submeter a si mesma a exigências (pervertidas) e engolir qualquer adversidade ou infortúnio, mesmo que deliberadamente criados por pessoas próximas a si. (PETRARCH, Francis, tradução minha)¹⁷

No século XVIII a donzela em perigo tem sua primeira aparição como protagonista na novela epistolar intitulada *Clarissa; or, The History of a Young Lady: Comprehending the Most Important Concerns of Private Life. And Particularly Shewing, the Distresses that May Attend the Misconduct Both of Parents and Children, In Relation to Marriage* (1748). Escrita pelo autor britânico Samuel Richardson (1689-1761), Clarissa conta a história da personagem título, uma jovem que ao ser obrigada pelos pais a se casar com um homem a qual não deseja, acaba cedendo às investidas de Robert Lovelace, um homem poderoso que vivia a cortejá-la persistentemente mesmo que isso despertasse a inveja da irmã mais velha de Clarissa, Arabella. No decorrer do enredo a protagonista é sequestrada por Lovelace, tornando-se refém em seu castelo, onde a jovem vive sob terror psicológico constante pelo medo de perder sua virtude através das investidas sexuais forçadas de Lovelace. Durante a história a personagem é abusada sexualmente pelo menos duas vezes, e diante de todo abuso psicológico e sexual, seu psicológico vai se deteriorando ao ponto de culminar em sua morte.

A história de Clarissa é uma das pioneiras na representação das narrativas de donzela em perigo onde o teor sexual deixa de ser um subtexto erótico como nas narrativas medievais e torna-se explicitamente sobre sexo como relação de poder, mais propriamente, a história de mulheres em apuros que vivem sob o pavor do abuso

¹⁶ Figura medieval que representa uma figura masculina que procura aventuras a fim de provar suas virtudes e encontrar o amor romântico de uma figura feminina idealizada.

¹⁷ Ultimately, The Clerk's Tale is about unconditional female submissiveness. Never protest, always endure your fate, do as you are told by your husband or some lord or God, submit yourself to (perverted) demands and swallow any adversity or misfortune, even the ones that are deliberately created by people in your close vicinity.

sexual encurraladas por homens sádicos e poderosos, que, acostumados a ter tudo, são capazes de qualquer coisa para desvirtuar a mulher mais jovem e ingênua que é vista apenas como um objeto a ser possuído. “O que se observa na mulher perseguida construída por Richardson, e rapidamente difundida na literatura, é uma concepção sexual baseada na violência e na desigualdade de forças” (FRANÇA e SILVA, 2016, p.54) na qual “o complemento do macho sádico e sexuado é a fêmea masoquista e assexuada” (WATT, 2010, p.45, apud FRANÇA E SILVA, 2016, p.54). Personagens como Clarissa seriam construídas “não como símbolo[s] de paixão insaciável ou como fertilidade abundante” (FIEDLER, 1960, p. 34, apud FRANÇA e SILVA, 2016, p.54), mas como um ser místico inatingível.

Entre os séculos XVIII e XIX o francês Marquês de Sade (1740-1814) explorava frequentemente em suas obras a temática da mulher perseguida, definida por Fred Botting, professor de Teoria Crítica Literária na Universidade de Lancaster (UK), como:

Apresentando, e até apreciando, o poder masculino arbitrário na perseguição de mulheres, abusos como casamentos forçados, raptos, sequestro de bens, ameaças de estupro, assassinato ou aprisionamento continuam questões recorrentes, aparentes e repugnantes na ficção gótica. Prazer e medo acompanham histórias de mulheres sendo perseguidas ao longo de corredores escuros, e as narrativas raramente endossam uma inequívoca mensagem emancipatória. Às vezes, parecendo aceitar as fantasias de homens salivando em cima de imagens de uma feminilidade indefesa e vulnerável – reproduzindo, assim, a posição dos vilões –, essas narrativas também revelam uma série de injustiças infligidas a mulheres. (BOTTING, 2014, p. 11).

Assim como em *Clarissa*, as histórias de Marquês de Sade em sua maioria são centralizadas na figura feminina perseguida, que diante dos abusos a que lhe são submetidos não possui nada além da própria moral e virtude para sobreviver, lutando para não ceder ao corrompimento mesmo com toda crueldade que lhe é infligida. Contudo, Sade também inseriu diversas personagens mulheres capazes de cometer tantos atos questionáveis e até mesmo condenáveis quanto os personagens masculinos recorrentes da literatura gótica, como a libertina Juliette, personagem título de *L'Histoire de Juliette, ou les Prospérités du vice* (1797)¹⁸.

¹⁸ Data falsa para despistar a censura da época. O livro foi dividido em quatro edições publicadas entre 1799 e 1801.

Criada em um convento junto a irmã caçula Justine, Juliette desde muito jovem compreende a vida através dos prazeres da carne e rejeita a religião, ao contrário da irmã virtuosa que vive para a igreja. Com a morte dos pais ambas são expulsas do convento, e devido às diferenças inconciliáveis de como viver a vida ambas separam-se em trajetórias que correspondem à moral individual de cada uma. Enquanto a irmã mais jovem se enquadra ao tradicional arquétipo da donzela em perigo, a irmã mais velha é construída através da *femme fatale*¹⁹, outro arquétipo recorrente na literatura de horror, utilizado para representar a mulher como ameaça.

Preferindo a morte ignomínia, a irmã casta rejeita todos os argumentos da libertina. Sem meios para conciliação entre duas jovens de convicções tão opostas, elas separam-se. Justine, firme na decisão de manter-se virtuosa, decide procurar um trabalho honesto e agir segundo todos ensinamentos do cristianismo. Sua peregrinação religiosa, contudo, é cheia de desgraças e isenta de recompensas: violentada, humilhada, escravizada e prostituída; a justa donzela é a imagem da virtude obstinada e ridicularizada, sempre reafirmada e sempre punida. [...] Quanto a Juliette, as lições que aprendera com a abadessa superiora não a deixam titubear acerca de sua conduta ali em diante: como evitarei o infortúnio? Por ações criminosas, sem dúvida.” (DE CASTRO, 2012, p. 20)

Pearl e Blanche perpetuam aspectos do estereótipo da donzela em perigo por serem mulheres resignadas a esperar a salvação do destino frustrado e solitário que ambas temem, condicionadas pelo contexto histórico e social que estavam inseridas. Salvação esta que só poderia acontecer por parte de um homem que aceitasse resgatá-las da realidade que as afligem. No entanto, essas personagens também subvertem o arquétipo ao tomar controle das situações que são submetidas através do exercício da liberdade sexual, a manipulação do próprio comportamento, ficcionalização de si mesmas, expondo ao mundo exterior apenas aquilo que é conveniente, escondendo o lado sombrio que poderia afastar as pessoas à sua volta.

6 BLANCHE E PEARL

Enquanto Blanche exclama “Eu não quero realismo. Eu quero magia!” Pearl, fala sobre “viver uma vida direto dos filmes” explicitando a preferência pela ilusão ao

¹⁹ Arquétipo recorrente na literatura e cinema que representa a mulher de caráter dúbio que utiliza da sensualidade a seu favor.

invés da realidade. Ambas tentam tornar suas vidas em uma obra de arte. Cada aspecto físico de Blanche e suas ações são milimetricamente planejados para construir a imagem que ela deseja expor ao mundo, especialmente aos homens, aspecto ressaltado na descrição da personagem em sua primeira cena na peça:

Vestida elegantemente em um conjunto branco, com um corset aveludado, colar e brincos de pérolas, luvas e chapéu brancos como se estivesse a chegar em chá de verão ou coquetel no bairro dos jardins. A beleza delicada deve evitar a luz forte. Há algo nos seus modos incertos, bem como suas roupas brancas, que remete a uma mariposa” (WILLIAMS, 1947, p.3)

A estética propositalmente angelical e seus modos afetados contrastam com o bairro periférico em que vive a irmã caçula, Stella. Desde o momento que Blanche chega na casa da irmã, a mesma se demonstra insatisfeita com o ambiente simples e sem luxos no qual Stella vive. Tamanha indignação aliada à aparência física expõem a necessidade de Blanche de mostrar que ela não pertence àquele lugar, e o complexo de superioridade justificado por se considerar uma dama. Blanche comporta-se como uma típica *southern belle*, “conceito que está relacionado com a origem aristocrata: mulheres descendentes de nobres franceses coloniais, huguenotes colonizadores do Sul e Centro-Sul dos Estados Unidos.” (TOLEDO, 2019, p. 200). *Belles*, era o nome dado às filhas de grandes donos de plantações, conhecidas pela beleza, elegância, obediência e virtuosidade religiosa, criadas desde a infância para o casamento, como moeda de troca essencial para manter os negócios da família prosperamente. A virgindade era considerada um dos principais trunfos para uma relação bem sucedida de troca de interesses entre famílias.

Em tempos de fartura, a família DuBois era proprietária de Belle Reve, nome da plantação da família de Blanche em sua cidade natal Laurel (MS), porém, assim como a maioria das plantações, a produtividade de Belle Reve foi profundamente afetada pela Guerra Civil, as Guerras Mundiais e inevitavelmente a Grande Depressão. Resultando em dívidas impossíveis de serem contidas, até que as terras fossem tomadas da família por não poderem arcar com as despesas. Este período histórico de colapso econômico tornou o estilo de vida da alta sociedade sulista insustentável, forçando os ditos aristocratas a se tornarem parte da classe trabalhadora, papel não reservado apenas aos homens, mas também às mulheres.

Na adaptação ao cinema de *E O Vento Levou* (1939) a protagonista Scarlett O'Hara, vivida por Vivien Leigh²⁰, mesma intérprete de Blanche DuBois, ao se deparar com a destruição da antiga propriedade da sua família durante a Guerra Civil, decide tomar a liderança e reerguer-se a partir do trabalho, nesta decisão ela profere “Acho que damas e mãos ²¹ não importam mais” destacando a mudança forçada que a sociedade sulista estava designada a encarar, onde as antigas *southern belles* não seriam mais apenas belas mulheres troféus reservadas à esfera familiar, mas membros do proletariado, mesmo que não desapegassem dos antigos comportamentos arrogantes da aristocracia e luxos, especialmente aqueles ligados a vaidade.

Sendo assim, Blanche após a falência da família, torna-se professora de Inglês em uma pequena escola em Laurel. Cargo que a mesma não consegue sustentar durante muito tempo, pois acaba envolvendo-se com um aluno menor de idade. Alvo de falácias na cidade e agora sem emprego, a mulher refugia-se em New Orleans, onde se hospeda em hotéis baratos no centro da cidade sem o conhecimento da irmã ou do marido. O passado misterioso de Blanche, e seus comportamentos luxuosos imediatamente incomodam Stanley, que dedica-se a estabelecer uma rixa com Blanche ao mesmo tempo que procura sinais de desvirtuosidade por parte dela. Blanche por outro lado, apesar da constante hostilidade por parte de Stanley, mantém a leveza pois como a mesma diz tudo que ela tem a oferecer é um pouco de magia, “Sim, sim magia! Tento dar isso às pessoas. Eu deturpo as coisas. Eu não conto a verdade, eu conto o que deveria ser verdade. E se isso for pecado, então que eu seja condenada por isso!”²² (UMA RUA, 1951).

Pode-se dizer que Blanche constrói uma personalidade de donzela direto dos contos de fadas. Sempre usando belos e delicados trajes, o cabelo loiro impecável, maquiagem sutil, trejeitos que carregam leveza, voz adocicada e o comodismo de quem está sempre à espera de ser servida e elogiada por aqueles a seu redor. Aspectos esses que são heranças do seu passado como socialite na aristocracia

²⁰ Vivien Leigh foi escolhida para o papel de Blanche Dubois na adaptação cinematográfica, devido a sua fama em relação à intérprete original da Broadway Jessica Tandy, e ao *star system*, recurso este utilizado pelos estúdios de Hollywood responsável por criar personas para atrizes e atores (a donzela, o vilão, a mulher fatal, o herói etc) para facilitar o reconhecimento de padrões pelo público. (LAZZARIS, 2009, p.101, tradução minha)

²¹ Referência às mãos belas e bem cuidadas das damas da alta sociedade.

²² Yes, yes, magic! I try to give that to people. I misrepresent things to them. I don't tell truth, I tell what ought to be truth. And if that is sinful, then let me be damned for it!

sulista, mas que também servem como escudo de proteção às partes de sua personalidade e aparência física que ela teme que possam ser perceptíveis. Como por exemplo as marcas de idade, visto que a protagonista tem mais de 30 anos, ela teme não encontrar um homem que a aceite como realmente é, ao ponto de mentir sua idade, esconder-se através de luzes protegidas por luminárias, e encontrar seu pretendente Mitch, apenas a noite.

No entanto, longe aos olhos das pessoas que ela está atuando, Blanche demonstra sua essência adormecida, aspecto mostrado com maestria por Elia Kazan através da iluminação de cena (fig. 13 e 14), e pela dominância de Vivien Leigh sob a personagem que interpreta, oscilando o tom de voz de acordo com as intenções ou estado psicológico da personagem, utilizando entonação aguda e ritmada como quem estivesse recitando um poema quando está diante de pessoas de sua convivência, mas mudando para um tom grave quando é confrontada como, nos capítulos finais em seu desentendimento com Mitch, e após durante o debate com Stanley, ou quando seduz o jovem entregador roubando-lhe um beijo. Nestes momentos da trama de maior exposição da sua personalidade, Blanche não apenas utiliza o tom de voz grave, como a iluminação de cena destaca seu rosto por inteiro.

Figura 13: Blanche flertando com Mitch sob iluminação baixa



Fonte: Streetcar Named Desire (1951) Dir. Elia Kazan

Figura 14: Blanche seduzindo entregador sob iluminação alta



Fontes: Streetcar Named Desire (1951) Dir. Elia Kazan

O caráter performático presente em ambas as personagens, Blanche e Pearl, manifesta-se por maneiras e motivações distintas. Enquanto Blanche reduz sua personalidade a persona encantadora calculadamente amável ou pelo menos digna de atenção, Pearl recorre a este artifício por dois motivos opostos, sendo o principal a necessidade autoconsciente de esconder os instintos violentos intrínsecos a sua identidade. Apesar do externo doce e aparentemente frágil da personagem, ela possui plena consciência da morbidez que carrega em si. No monólogo que concretiza o clímax do ato final da película, a personagem fala de maneira expositiva sobre seus sentimentos ruins que a sufocam, mas também trazem prazer quando ela cede aos mesmos.

Pearl: Eu sei que fiz coisas ruins. Coisas terríveis, horríveis, assassinas. Eu me arrependo delas agora, mas gostei de como me fizeram sentir. Eu gostaria de não ter feito, mas eu fiz. No começo, eram apenas animais menores que eu. Nada com sentimentos. Nada que pudesse me machucar de volta. Era bom. Matar é mais fácil do que você pensa, até recentemente com mamãe e o garoto do cinema. Eles eram diferentes. Eles eram mais significativos. Eu os machuquei para que eles também soubessem como é sofrer. (PEARL, 2022)

A segunda razão relacionada à essência performática de Pearl está atrelada ao sonho de se tornar uma estrela. No entanto, à medida que a personagem é

desenvolvida durante a trama, levanta-se a dúvida sobre o quão genuíno é este sonho. Através dos diálogos, monólogos e alucinações da personagem, é implícito que seu maior desejo é viver fora da fazenda, e especificamente longe da figura materna, não importando os meios para atingir seu objetivo, causando a impressão de que o grande sonho de ser uma artista é uma projeção da necessidade imensa de viver experiências fora do único ambiente a qual conheceu a vida inteira, sendo a vida de artista a única realidade distinta a qual a jovem teve acesso através das tela do cinema. Tal aspecto fica evidente durante o monólogo final em que a personagem fala abertamente sobre seus sentimentos como se estivesse conversando com o marido:

PEARL: Você é de algum lugar. Um lugar agradável e confortável que poderia retornar quando quisesse. Eu estou tão desesperada para ter isso. Toda minha vida eu quis sair dessa fazenda e você era meu bilhete pra fora. Então eu me certifiquei de nunca deixar você ver quem eu realmente sou. Funcionou como um encanto. Então, quando você me levou para conhecer sua família foi exatamente como eu esperava, uma vida direto dos filmes. (PEARL, 2022)

A relação conturbada com a mãe é o fio condutor da trama, especialmente na primeira metade da narrativa. Pearl e sua mãe, Ruth, convivem em uma atmosfera sem afeto, fadadas a lidar com os percalços da Guerra Mundial que prejudica o país como um todo. Porém, por serem descendentes de alemães²³, a família de Pearl torna-se ainda mais isolada do convívio social que já havia sido afetado por conta da gripe espanhola. Durante uma visita da irmã e a mãe de Howard à fazenda da família da protagonista, Mitsy, a cunhada, comenta com Pearl sobre a capacidade que o isolamento pode ter de enlouquecer alguém, afirmação a qual Pearl concorda, dando indícios da exaustão psicológica da personagem diante da situação de reclusão da família. Nesse momento ela já flertava com a possibilidade de assassinar os pais para poder ir atrás dos seus objetivos sem a culpa de deixá-los para trás, especialmente o pai, por quem ela afirmava ter afeto genuíno.

O grotesco está entranhado na narrativa de *Pearl* (2022) em aspectos característicos recorrentes do gótico sulista como a família superficialmente estruturada, mas que vive em constante tensão longe dos olhos de terceiros, e a relação de Pearl com o pai que pode causar estranhamento por mostrar certa tendência incestuosa, visto que a personagem sente-se confortável em ficar nua junto

²³ Na Primeira Guerra Mundial a Alemanha fazia parte da Tríplice Aliança opositora aos Estados Unidos, composta também pela Itália e o Império Austro-Húngaro.

ao pai, fisicamente incapacitado de tomar qualquer ação, e até lê para o homem as cartas românticas que o marido manda para ela da guerra. Em uma das cenas de banho compartilhado entre pai e filha, Pearl toca em seu pai até tentar machucá-lo para testar se o homem realmente é incapaz de sentir o toque físico.

A mãe de Pearl no entanto, vive desconfortável com a presença da filha e as atitudes da mesma. Diferente da filha, Ruth é uma mulher que foi forçada a endurecer e a encarar a vida da forma mais realista o possível. Fica implícito, através de aspectos como os vestidos caros guardados que ela se recusa a tirar do armário e nem permite que Pearl use-os, que a família um dia foi próspera.

Em um diálogo a mãe também menciona sobre possuírem funcionários antes que a guerra e a gripe fossem desencadeadas. Por esses aspectos, é possível compreender que a família de Pearl foi mais uma família sulista da área rural prejudicada pelas amenidades da guerra e suas consequências econômicas, forçando-os a se adequar a uma realidade desprovida de vaidades, aspecto esse que Pearl não estava disposta a aceitar.

A tensão crescente entre mãe e filha é rompida durante a cena de jantar entre a família que culmina na virada para a segunda parte da trama. Durante a refeição Ruth e Pearl discutem, pois a filha quer participar de uma audição para um grupo de dança, algo que a mãe opõe-se completamente. Durante esta discussão Ruth, em um monólogo, expõe explicitamente o que sente em relação a filha e pelo marido, dando maior dimensão à personagem que até então havia sido mostrada apenas pela perspectiva da protagonista.

Ruth: Como você acha que nossa vida é tão abaixo da sua? Você sempre teve um teto na sua cabeça, comida na barriga. Você não acha que isso veio com grande sacrifício de seu pai e eu? [...] Eu vejo as coisas que você faz em particular quando acha que ninguém está olhando. Você acha que os outros não vão notar? Você não pode manter o seu verdadeiro eu escondido para sempre, Pearl. Eles eventualmente perceberão, e ficarão assustados assim como eu [...] Você não está bem Pearl! É apenas uma questão de tempo até que você machuque outra pessoa. A malevolência está apodrecendo em você, eu vejo. E eu não vou deixá-la em sua consciência sair dessa fazenda novamente. [...] Eu carrego um fardo que você nunca irá entender. Passo os dias alimentando e limpando ranho do rosto do homem com quem me casei. Você se atreve a falar comigo sobre arrependimento? Eu deveria ser sua esposa, não a mãe! [...] Talvez eu devesse matá-lo por você, assim você não precisaria cuidar mais dele. Isso se adequaria melhor aos seus sonhos egoístas? Assim nós duas poderíamos ir para a audição de dança! Seu marido se foi, e o meu também. Por que deveríamos ser sobrecarregadas a cuidar deles ou com o trabalho dessa fazenda? Quando nós vamos conseguir o que queremos?! Eu não sofrerei mais por você. Você quer ir? Vá. Mas quando você falhar, e você vai falhar, eu quero que se lembre como é, porque

é assim que eu me sinto toda vez que olho para você. Tudo que eu já tive foi tirado de mim Pearl, o que mais você quer? (PEARL, 2022, tradução minha)

A intensidade do desprezo e desconforto que uma sente pela outra resulta em uma briga física em que o vestido de Ruth acidentalmente pega fogo alastrando-se rapidamente queimando gravemente a mulher. A partir da gravidade da situação em que a mãe se encontra Pearl, apenas ignora a dor da mãe e a joga sem pudor no porão da casa para sofrer lentamente. O ato de deixar a mãe para morrer significa a libertação de Pearl, agora determinada a ir atrás de seus objetivos, sua primeira ação é ir de encontro ao projetorista para finalmente saciar o desejo sexual reprimido. Confrontar verbalmente e fisicamente a figura materna atrelada à opressão e transar com o homem com quem Pearl projeta suas maiores idealizações, representam a emancipação que a personagem encontra através do sexo e violência, neste caso intimamente ligados, visto que a personagem sempre foi ensinada pela própria mãe a nunca colocar suas vontades acima do bem estar geral, no caso delas a família, e também nunca demonstrar fraqueza, sendo os sonhos e as vontades de Pearl exemplos de fraqueza aos olhos da mãe.

No filme *X*, Pearl já idosa, utiliza o sexo e a violência sem restrições, já que nesta altura da vida poucos prazeres lhe restam. Com a ajuda do marido Howard, ambos sequestram e assassinam jovens que se hospedam em sua propriedade para satisfazer as vontades da mulher. A dinâmica do casal é como uma equipe, em que Pearl possui atos impulsivos sempre motivados por saciar seu prazer ou descartar àqueles que não correspondem às suas vontades, enquanto Howard possui um comportamento metódico de limpar os rastros da esposa e assassinar aqueles que não a interessam. Porém, fica implícito que o homem também age por ciúmes, pois acredita que todos os homens que vão à sua propriedade possuem a intenção de seduzir sua esposa.

A relação entre sexo e violência é comum nas narrativas de horror, podendo ser utilizada como metáfora, temática central explícita ou atribuir características aos personagens. Esta correlação que pode causar estranhamento a quem não tem afinidade com o cinema e literatura de horror é cativa aos fãs do gênero. “Obras que misturam horror e sexo tendem a implicar fortes transgressões e, em camadas profundas, remexer com aquilo que mais nos aterroriza ou excita. Assim, escancaram as contradições de que somos feitos: atraem e repelem na mesma medida.”

(NESTAREZ,2022). *X* e *Pearl*, se apropriam dos temas para aprofundar-se na psique extremamente perturbada da vilã, sem preocupar-se em responder como estes elementos tornaram-se os recursos de sobrevivência da personagem, deixando a encargo do público decifrar esses aspectos, dado que nenhuma obra artística possui a obrigação de dar respostas explícitas aos seus espectadores, mantendo-se aberta a interpretações daqueles que as consomem.

Do ponto de vista da psicologia, relacionar sexo e violência como coexistentes pode ser classificado como parafilia ²⁴, no caso de *Pearl*, pode-se considerar que o sadismo é o que mais se assemelharia a sua condição. Em *Serial Killers: Anatomia do Mal* (2003), o autor Harold Schechter descreve o seguinte sobre tal condição.

“É seguro dizer que todos os serial killers se encaixam neste diagnóstico. Independentemente de onipotência, fama midiática, e às vezes, até mesmo dinheiro, o fato básico é que eles gostam do que fazem. Causar sofrimento e morte de outras pessoas é o que os diverte.” (SCHECHTER, 2003, p.203)

Esta afirmação é confirmada por *Pearl*, ao relatar para sua cunhada que sentia prazer em matar os animais da fazenda, assim como sentiu prazer em matar a mãe e o projecionista, alegando que usa o assassinato como recurso para abafar sua tristeza e frustrações. Schechter ainda complementa a passagem utilizando um personagem do gótico sulista para ilustrar a afirmação. “Sua crença é resumida por um dos personagens do famoso conto de Flannery O’Connor, *A Good Man Is Hard To Find* (1953), que declara: “Não há prazer sem maldade.” (SCHECHTER, 2003, p.203)

Apesar da temática sexo ser sublinaramente importante em *Pearl*, em *X* o tema é o volante da trama, junto a perseguição pela fama (assim como em *Pearl*). A protagonista Maxine acredita que através do trabalho como atriz em filmes pornográficos terá a sua chance de se tornar uma grande estrela, atribuindo a sua beleza e desenvoltura sexual como duas das suas principais qualidades. Ao chegar na fazenda de *Pearl*, a mulher agora idosa, enxerga a si mesma em Maxine devido a semelhança física e o caráter sonhador, criando uma obsessão psicosexual pela jovem a partir do primeiro contato. A idosa inspirada pela beleza de Maxine até mesmo maquia-se igual a jovem na tentativa de seduzir o marido, que por motivos de saúde não realiza mais o ato sexual com a esposa. A frustração sexual e a obsessão pela figura de Maxine evoluem ao ponto que *Pearl* em dado momento deita-se nua ao lado da jovem e a acaricia sem seu consentimento. É importante ressaltar que ambas as

²⁴ Termo científico para designar transtornos sexuais.

personagens são interpretadas por Mia Goth (inclusive na velhice), atribuindo às narrativas um senso cíclico à jornada das personagens e fortalecendo as semelhanças entre elas. (fig 15, 16 e 17)

Figura 15: Maxine



Fonte: X (2022) Dir. Ti West

Figura 16: Pearl jovem



Fonte: Pearl (2022) Dir. Ti West

Figura 17: Pearl idosa



Fonte: Twitter Esqueletos no Armário, 2022

O sexo também é uma temática essencial em *A Streetcar Named Desire*. Presente na representação arquetípica das personagens, o desejo interfere em suas trajetórias e relações interpessoais. Stanley Kowalski, interpretado por Marlon Brando na adaptação cinematográfica de 1951, incorporava o título de símbolo sexual que lhe foi atribuído por conta de seus personagens, utilizando-se além da beleza física para esta composição. “Se a Blanche interpretada por Vivien Leigh é sexualmente mais agressiva, o Stanley performado por Marlon Brando é agressivamente mais terno. Sua ambivalência de ternura, vulnerabilidade e violência cria um personagem com quem a audiência se identifica. Ele não é o vilão inteiramente maléfico, ele é um homem simples, “comum” como Blanche o chama.” (LAZZARIS, 2009, p.101, tradução minha)

Stanley, um homem bruto, desagradável e agressivo com homens e mulheres, é a personificação da masculinidade perpetuada como ideal para uma sociedade homogeneamente conservadora. Ele desempenha o papel do gênero que lhe foi atribuído com plena consciência de que não existem limitações ou represálias para seu comportamento impetuoso. “Única voz potente (“Hey, Stellaaa!”), Stanley exclui o heterogêneo. Sua soberania é assentada na dominação” (GARCIA, 2016, p. 28).

A relação entre Stella e Stanley é sustentada pela intensidade, podendo pender para o positivo ou negativo. O casal apaixonado, vive de acordo com a instabilidade emocional de Stanley, tornando Stella refém da violência doméstica por parte do marido, mas sempre o perdoadando após alguma demonstração de afeto do esposo que

culmina na relação sexual. Apaixonada, Stella ignora os impulsos violentos do marido como se estivesse cega pelo amor e a relação carnal perpetuada entre o casal principalmente nos momentos de tensão. Em alguns diálogos com Blanche, Stella relata à irmã como o comportamento animalesco de Stanley está subliminarmente intrínseco ao desejo sexual que sente pelo marido.

Stella: Stanley sempre quebra as coisas. Na nossa noite de núpcias, assim que chegamos aqui ele pegou um dos meus chinelos e correu pela casa partindo as lâmpadas ele [...]Ele partiu todas as lâmpadas como o salto do meu chinelo.

Blanche: E você deixou? Você não correu? Não gritou?

Stella: Eu meio que fiquei entusiasmada com isso. [...] Mas há coisas que acontecem entre um homem e uma mulher no escuro que fazem com que tudo o resto pareça sem importância. (UMA RUA, 1951)

Blanche, no entanto, não compreende as motivações da irmã para submeter-se a tal relacionamento. Mesmo que reconheça os atributos físicos de Stanley como homem, para Blanche, uma mulher criada como uma dama, a aparência física não anularia a brutalidade hostil do marido da irmã. Diferente da irmã mais velha, Stella não possui apego ao passado luxuoso e os requintes de dama da sociedade, tendo adaptado-se bem à realidade urbana que o marido proletário era capaz de lhe oferecer.

A relação de Blanche e Stanley é construída sob tensão desde a primeira interação.

A beleza de Stanley – vivido no cinema por Marlon Brando – e a presença da cunhada sugerem atração entre ambos, à primeira vista. Mas, fica patente a irritação de Stanley com a hóspede e a constatação de Blanche de que ele não está à sua altura, de que não passa de um “animal”, por seus modos grosseiros. No espectador, é gerada uma expectativa de que algo deva acontecer entre os dois. Embora haja a sensação constante de que uma energia acumulada tenha de desaguar em algum lugar, em algum momento, qualquer resolução amorosa entre os cunhados é continuamente retida.” (GARCIA, 2016, p.25)

Inicialmente, Blanche recorre a seu comportamento romântico e sedutor para tentar aproximar-se de Stanley, na tentativa de consolidar uma convivência harmoniosa. Algo que é repellido pelo homem que imediatamente começa a alimentar uma rivalidade unilateral com a cunhada por acreditar que ela está a esconder riquezas da irmã, mesmo que a família de ambas esteja comprovadamente falida. Blanche, no entanto, acostumada a utilizar a teatralização de seu comportamento como meio de sobrevivência, não cede às hostilidades gratuitas e segue na tentativa

de conquistar o afeto, ou pelo menos a confiança de Stanley através do charme encantador que domina graciosamente. Porém, a rejeição do cunhado a Blanche e sua desconfiança por trás do passado da mesma tornam a convivência insustentável.

A dinâmica sustentada pela tensão entre esses personagens é demarcada por conflitos de classe e gênero, visto que Blanche é uma mulher solteira que passa da faixa dos 30 anos de idade, e possui comportamentos de certa forma infantilizados, como utilizar toda a água quente da casa para seu banho de banheira, ser servida pela irmã caçula, que está sempre disposta a fazer suas vontades, e a necessidade de ser constantemente elogiada pelas pessoas de seu convívio. Enquanto Kowalski performa o papel de homem trabalhador provedor do lar. Casado, prestes a tornar-se pai, e com passado de combatente na segunda guerra mundial, Stanley usufrui das imposições de gênero à medida que é tão infantilizado por Stella quanto Blanche, vivendo sob os cuidados da esposa, e com o temperamento explosivo de um adolescente na puberdade sem tomar responsabilidade por suas atitudes moralmente questionáveis, já que possui o privilégio de ser blindado pelo patriarcado.

O “I want magic” de Blanche rompe com a “verdade” de Stanley, com sua vida baseada no trabalho intercalado a momentos de descontração. Trata-se de uma recusa à realidade, uma ode à ficção vivida cotidianamente como estratégia de sobrevivência. Blanche é professora de literatura inglesa. Seu refinamento e seus vestidos de festa não combinam com o suburbano de Nova Orleans. Sua luminária de papel japonês, que serve para suavizar a luz direta e fazê-la parecer mais jovem, é significante dessa inadequação.” (GARCIA, 2016, p.27)

Até mesmo a herança étnica de Kowalski é motivo de embate. Blanche possui descendência francesa, e orgulha-se do sobrenome DuBois explicando para o pretendente Mitch, seu significado “É um nome francês. Significa bosque, e Blanche significa branco. Juntos significam bosque branco. Como um pomar na primavera!” (UMA RUA, 1951).²⁵ A herança francesa de Blanche, e seu comportamento regido por regras de etiqueta tradicionais da antiga aristocracia sulista, servem a ela como justificativa para tratar Stanley como inferior, referindo-se à ele como “polaco”, maneira de tratamento considerada pejorativa por Stanley. “Eu não sou um Polaco. Pessoas da Polônia são Poloneses, não Polacos. Mas eu sou cem por cento

²⁵ “ It’s a French name. It means woods and Blanche means white, so the two together mean white woods. Like an orchard in spring! You can remember it by that.”

Americano, nascido e criado no maior país do mundo e extremamente orgulhoso disso, então nunca mais me chame de Polaco.” (UMA RUA, 1951)²⁶

As desavenças entre ambos são crescentes, mesmo com os apelos de Stella, não há como consertar uma relação que se iniciou quebrada. Diante do desprezo que Stanley sente por Blanche, o homem dedica-se a investigar o passado da cunhada que está se relacionando com seu amigo Mitch, com a justificativa de não deixá-lo ser enganado por Blanche. Stanley busca interferir na relação dos dois, e afastar a cunhada do convívio de todos, especialmente de Stella, alegando que a irmã interfere negativamente na dinâmica do casal.

Diferente de Stanley, Mitch é um homem agradável que reconhece Blanche como uma dama e assim a trata. O homem solteiro que vive para cuidar da mãe doente, enxerga em Blanche a provável mulher ideal para construir um futuro digno de ser apresentada a figura materna que tanto preza. Blanche, ciente dos comportamentos tradicionais de Mitch, comuns aos homens das décadas de 40 e 50, o envolve através da figura recatada e virtuosa de comportamentos refinados os quais qualquer homem médio sonharia. Mitch encanta-se pela mulher à primeira vista. Iniciam, então, um relacionamento baseado em encontros noturnos, artifício que Blanche utiliza para disfarçar sua aparência e não expor sua idade real. Com comportamentos modestos, e um discurso que reprime ações consideradas vulgares, Blanche performa para manter a ilusão de mulher casta aos olhos do pretendente.

Pode-se dizer que a relação entre Mitch e Blanche é baseada em uma ilusão premeditada, pois Blanche, que lida com a vida interpretando papéis e envolvendo as pessoas no seu imaginário inventado, compreende bem como manipular as situações e como ela é percebida por terceiros, utilizando isso ao seu favor para alimentar as expectativas de Mitch de forma que ela a peça em casamento. Em um diálogo o homem menciona como ambos são solitários, o que seria ideal para que concretizasse o relacionamento, como o planejado por Blanche desde o momento em que começou a investir no amigo de Stanley. A fragilidade desta relação originada do interesse e carência de ambos é explícita na cena em que Blanche após dar um beijo em um jovem entregador, recebe Mitch na casa de Stella assim que o jovem vai embora, mudando rapidamente sua maneira de agir, através da expressão corporal e tom de

²⁶ “I am not a Polack. People from Poland are Poles, not Polacks. But what I am is a one hundred percent American, born and raised in the greatest country on earth and proud as hell of it, so don't ever call me a Polack.”

voz, como se estivesse intercalando entre papéis. Agindo recatadamente com Mitch exigindo ser cortejada, comportamento este oposto ao como estava interagindo com o jovem entregador, onde ela assumiu a posição de sedutora cortejando o rapaz. (fig. 18 e 19)

Figura 18: Blanche com o entregador



Fonte: Streetcar Named Desire (1951) Dir. Elia Kazan

Figura 19: Blanche com Mitch



Fonte: Streetcar Named Desire (1951) Dir. Elia Kazan

A fantasia de Blanche começa a ruir a partir do momento em que Stanley expõe o passado recente da cunhada à Mitch e Stella. Neste momento da trama, somos transportados, a partir do relato de Stanley, para o suposto estilo de vida da

protagonista anterior a sua visita na casa da irmã. Segundo Stanley, Blanche hospedava-se em hotéis baratos, conhecidos como pontos de libertinagem, utilizados para prostituição e boêmios que procuravam exercer seus prazeres. Além do mais, devido às dificuldades financeiras da personagem, tanto o texto dramático quanto Stanley, sugerem que ela pode ter recorrido a prostituição como fonte de renda, no entanto, tal artifício narrativo é utilizado para expor a moralidade que existe quando trata-se de uma mulher exercendo sua liberdade sexual.

Se tal constituição atravessaria os tempos, parece plausível afirmar que o feminino – como modo de se colocar marginalmente na política do desejo – hoje ainda carrega o fardo dessas mulheres dos anos 1950. Afinal, basta falar em Blanche, digo que se trata de uma fêmea. Ou melhor, como lembra Goldemberg (2015), basta que eu a chame de mulher (“on a dit femme”) para difamá-la (“on la diffâme” ou “nós a difamamos”). (GARCIA, 2016, p. 28)

Ao ser confrontada pelo futuro noivo, Blanche admite que transitava entre diferentes parceiros sexuais, utilizando o sexo para preenchê-la emocionalmente. Durante a discussão, ela relembra o marido falecido do passado. Um jovem chamado Allan, o qual estava envolvido em um caso com outro homem. Após Blanche testemunhar acidentalmente o marido e o amante durante o sexo ela o rejeita, fator esse que pode ter contribuído para a decisão do rapaz de tirar a própria vida, diante a dificuldade da solidão de ter perdido o suporte até mesmo de quem poderia ter lhe compreendido em uma situação tão delicada para um homem criado em uma sociedade conservadora. A tragédia traumatizou Blanche profundamente, carregando a culpa pela morte do rapaz por ter proferido palavras que o machucassem em um momento de extrema fragilidade, o acusando de fraco e mostrando-se enojada diante a situação. A morte de Allan significa a morte da inocência de Blanche, que assim como o marido era muito jovem para lidar com a complexidade dos ocorridos e o ressentimento causado.

Desde este episódio fatídico, a vida de Blanche entra em uma espiral de marchas fúnebres. Por ser a mulher mais jovem em Belle Reve, Blanche ficou encarregada de cuidar dos familiares mais velhos enfermos até o momento da morte, responsável por seus funerais e testemunhando a partida de todos que conhecia.

Blanche: Todas aquelas mortes! O longo desfile para o cemitério! Pai, mãe, Margareth, daquele jeito terrível! Tão grande que não pode ser colocada em um caixão! Teve de ser queimada como lixo! Você chegou a tempo dos

funerais, Stella. E funerais são bonitos comparados às mortes. Funerais são silenciosos, mas a morte, nem sempre. (UMA RUA, 1951)²⁷

Apesar da personalidade superficialmente iluminada, Blanche é uma pessoa mórbida, e assombrada pela morte, optando por lidar com seus traumas desassociando na fantasia de donzela para enfeitar a realidade contraditória das suas idealizações, romantizando suas vivências a ponto de convertê-las em delírios. A tendência da personagem de se envolver sexualmente com homens desconhecidos, às vezes mais jovens, está possivelmente atrelada ao trauma deixado pela morte trágica do jovem marido, afirmação que a mesma faz no diálogo com o ex-namorado Mitch.

Blanche: Sim, tive muitas intimidades com estranhos. Depois da morte de Allan, intimidades com estranhos era tudo que parecia preencher meu coração vazio. Eu acho que era pânico, apenas pânico, que me levou de um a outro, à procura de alguma proteção aqui e ali, nos lugares mais improváveis, até mesmo em um menino de dezessete anos [...]. (UMA RUA, 1951)

Como dito pela própria personagem, a morte é o oposto do desejo, constatação essa que pode ser explicada pela Teoria Pulsional de Freud (1856-1939). A pulsão é a representante da energia psíquica direcionada às motivações que regem as ações humanas.

“Freud define como fonte da pulsão um processo somático que ocorre num órgão ou parte do corpo e causa estimulação ou excitação interna, exigindo trabalho ao aparato psíquico. A fonte da pulsão é aquilo que produz energia somática (triebreiz) e se transforma em energia psíquica quando alcança representação” (Garcia-Roza, 2008, p. 260, apud SECOTTE e DIONÍSIO, 2018, p.240).

O psicanalista classificou dois tipos de pulsões distintas, que se complementam, sendo elas a pulsão de vida e a pulsão de morte. A primeira, está relacionada ao instinto de autopreservação, é a energia que colocamos em atividades compensatórias e estimulantes, enquanto a segunda remete à estagnação e autodestruição. Ambas se relacionam ciclicamente a partir do objetivo do prazer, que pode ser estimulado através da reprodução de comportamentos nocivos. “[...] a construção do conceito de pulsão que se contrapõe à pulsão de vida ou libidinal. Para

²⁷ “The long parade to the graveyard! Father, mother! Margaret, that dreadful way! So big with it, it couldn't be put in a coffin! But had to be burned like rubbish! You just came home in time for the funerals, Stella. And funerals are pretty compared to deaths. Funerals are quiet, but deaths--not always.”

que houvesse uma pulsão de vida, foi necessário construir-se uma pulsão de morte.”(AZEVEDO e NETO, 2015, p.71) No caso de Blanche, a mesma reproduz o trauma da morte do ex -marido o projetando em seus parceiros sexuais em busca de conforto e do abafamento da solidão através da prazer sexual.

Freud veio a supor que haveria uma tendência do organismo à repetição, e que esta seria uma forma de vincular psiquicamente a energia que estaria solta em seu interior e assim dominá-la, isto é, transformá-la em algo familiar e não traumatizante. Ao transformar este algo em “familiar”, o equilíbrio e constância seriam recobrados. (AZEVEDO e NETO, 2015, p.72)

No caso de Pearl, as pulsões manifestam-se principalmente através da violência. É infligindo dor à terceiros que a personagem busca ter o controle das situações que fogem às suas expectativas. Como por exemplo, ao assassinar o Projecionista, quando percebeu que ele não possuía intenção de a levar para a Europa, como ela havia idealizado, mesmo que o homem nunca tenha feito tal proposta. O sadismo de Pearl é resultante da exteriorização das pulsões de morte em conjunto a libido para que os estímulos negativos não se dirijam somente ao indivíduo, evitando a morte do Eu, que neste caso seria o masoquismo. Durante a película homônima de seu nome é mostrado como Pearl utiliza o sadismo como mecanismo de prazer no objetivo de diminuir a própria dor emocional, seja fantasiando com a morte do marido, ou assassinando a própria mãe.

Freud (1914/1996h) fala, então, de um estado primário, que ele denomina narcisismo, no qual a libido sexual e do ego seriam uma única, e esta energia estaria investida unicamente no próprio ego. Somente mais tarde, quando a passasse a existir investimento objetal, seria possível diferenciá-las. (AZEVEDO e NETO, 2015, p.71)

Em *X - A Marca da Morte* (2022), é dado a entender que as ideações assassinas e fantasia sexuais de Pearl coexistem indissociavelmente, visto que os principais alvos da sua ira são os que a rejeitam sexualmente, especialmente homens jovens. Em uma cena do filme, é mostrado que Pearl mantém no porão um homem morto e nu, sugerindo que ela o torturou até a morte, prática essa relacionada ao sadismo sexual. Em outro momento mais explícito, a idosa se insinua para um dos jovens da equipe de filmagem que recusa suas investidas, ao ser rejeitada ela o esfaqueia diversas vezes de forma bastante violenta subindo em cima da vítima, aludindo à uma posição sexual.

O sexo pode ser considerado como uma ferramenta de poder de diversas formas. No aspecto social através das relações de gênero ou na esfera íntima presente nas relações interpessoais, o fato é que o sexo é intrinsecamente essencial nas construções sociais e pessoais. Em uma entrevista concedida sobre o filme *Saló ou 120 dias em Gomorra* (1975), o diretor Pier Paolo Pasolini (1922-1975) faz a seguinte afirmação “O sexo é hoje a satisfação de uma obrigação social, não um prazer contra as obrigações sociais [...] Em outras palavras, é a representação, talvez onírica, daquilo que Karl Marx chamava de reificação do homem, redução do corpo a coisa.” (PASOLINI, 1975)²⁸. Especialmente na literatura gótica, o sexo é utilizado como recurso narrativo para estabelecer a dinâmica de poder entre os personagens.

Incontáveis são as obras góticas que apresentam heroínas que se inserem na categoria de mulher perseguida. É possível citar, por exemplo, Emily, em *Os mistérios de Udolpho* (1794), de Ann Radcliffe; Antônia, em *O monge* (1796), de Matthew Lewis; ou Mina, em *Drácula* (1897), de Bram Stoker. A presença desse tipo de personagem feminina configura uma característica da própria ficção gótica, que, por sua vez, expõe uma posição dúbia, ao mesmo tempo de atração e de aversão em relação aos atos violentos cometidos contra as mulheres (FRANÇA e SILVA, 2016, p. 55)

Majoritariamente são os personagens masculinos que recorrem ao sexo como forma de subjugar as personagens femininas, seja através do abuso sexual, assédio, ameaça ou fetichização. Em *Uma Rua Chamada Pecado* (1951), esta lógica é aplicada à relação entre Blanche e Stanley, desde o primeiro contato entre os personagens a dinâmica dos mesmos é permeada pelo assédio moral e o comportamento abusivo de Stanley contra Blanche. Kowalski é um homem controlador e agressivo com todos ao seu redor. Acostumado a se impor e ser respeitado por Stella e seus amigos, ele não aceita o fato de não ter poder sob Blanche, uma mulher livre e um tanto progressista para os padrões conservadores de Stanley. A tensão hostil, envolta também em tensão sexual entre ambos é perceptível desde o primeiro diálogo entre os personagens, no entanto, pelo caráter negativo da relação e a obsessão doentia que Stanley desenvolve contra a cunhada o desenrolar desta relação resulta na violência psicológica e sexual.

Após o término com Mitch, e Stella entrar em trabalho de parto, o psicológico de Blanche já abalado, tem seus últimos suspiros de sanidade até o confronto final

²⁸ Trecho transcrito do podcast *Esqueletos no Armário*, episódio 120: *Esqueletos e os 120 dias em Sodoma*.

com o cunhado. Sozinhos na casa da irmã e do marido, Blanche é confrontada por Stanley por suas fantasias mentirosas, como o suposto convite de um ex-namorado para viver junto a ele ou que Mitch a teria pedido perdão por tratá-la com hostilidade. Kowalski, portanto, faz questão de ridicularizá-la por seus delírios, comportamento patológico esse que para Blanche seria o último recurso de manter um pouco da dignidade que ainda restava.

Blanche, aterrorizada pelo comportamento agressivo do cunhado tenta defender-se o ameaçando com uma garrafa de vidro quebrada, tentativa em vão, pois Stanley não se acovarda ou possui qualquer tipo de empatia pela cunhada, visivelmente vulnerável. Muito pelo contrário, a vulnerabilidade de Blanche, significa a vitória de Stanley na guerra que travou contra ela. Stanley, portanto, para triunfar sob Blanche a violenta sexualmente como forma de demonstrar o controle que ele possui sobre as pessoas que o cercam, especialmente as mulheres.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Blanche e Pearl são mulheres produto do tempo e contexto histórico-social em que vivem. Ambas são mulheres provenientes do sul profundo, afetadas pela devastação social-econômica que a Guerra Civil e as Guerras Mundiais deixaram não apenas na região Sul, como nos Estados Unidos como um todo. As duas representam o sonho americano quebrado, em que riquezas e a percepção da família tradicional estruturada são apenas ilusões prometidas para alimentar os objetivos dos sonhadores que desejam encaixar-se socialmente e sentirem-se vistos e importantes no mundo. Utopia esta almejada por ambas as personagens, mas que são incapazes de alcançar tal patamar por motivos particulares psicológicos de cada uma e pelas normas sociais de gênero impostas às mulheres. As duas protagonistas, no entanto, tentam ao máximo subverter as realidades impostas a elas, visto que ambas são sonhadoras e recorrem a ficcionalização das próprias vidas como forma de sobrevivência, a fim de manterem-se sãs em um meio que as afeta profundamente, isolando os traumas em uma redoma de comportamentos patológicos, como mentir compulsivamente ou até mesmo assassinar pessoas.

Em uma afirmação de Stella à Stanley, a mulher fala sobre como Blanche foi forçada a endurecer, assim como foi tornando-se emocionalmente instável, graças

aos abusos sofridos durante a vida, provavelmente por parte de homens, espelhando em Stanley o patriarcado que rege e afeta profundamente a vida de pessoas do gênero feminino.

Stella: Você não precisava ser cruel assim com alguém solitário como ela.

Stanley: Que delicadeza ela é.

Stella: Ela é. Ela era. Você não conheceu Blanche quando menina. Ninguém, ninguém era terno ou confiável como ela. Mas pessoas como você a abusaram e a forçaram a mudar. (UMA RUA, 1951)²⁹

Durante o desenvolvimento da narrativa da protagonista de *Uma Rua Chamada Pecado* (1951) entendemos como Blanche desempenhou diversos papéis atribuídos socialmente ao sexo feminino. Jovem esposa em seu relacionamento com Allan, cuidadora ao tornar-se responsável pelo bem-estar dos familiares em Belle Reve, e provedora ao ser a única apta de sua família a trabalhar, tornando-se professora de literatura, profissão essa popularmente atribuída às mulheres. Ao perder tudo, Blanche recorreu ao único lugar no mundo que pensou que poderia lhe receber bem, a casa da irmã, lugar esse que apenas representou o seu fim e o abandono, sendo hostilizada, abusada sexualmente e internada em um hospício. Ao afirmar na frase célebre que sempre dependeu da bondade de estranhos, a mesma refere-se ao acolhimento frágil que encontrou nos homens que se relacionou, pois sempre foi responsável pela própria sobrevivência diante das adversidades da vida e seus traumas acumulados neste processo. Tornando-se uma vítima do sistema simplesmente por não ser uma mulher convencional, e submissa a homens como Stanley Kowalski.

Pearl, por outro lado, apesar de ser submetida a mesma realidade sistêmica que Blanche, subverte as frustrações em destruição, tornando-se uma assassina em série. No último ato da narrativa, após ser rejeitada na audição de dança e racionalizar que talvez ela não seja especial ou escolhida para a vida de estrela que sempre idealizou, ela reproduz uma frase que a mãe dela lhe dizia: “Não é mais sobre o que eu quero, é sobre fazer o melhor com o que tenho.” Abraçando, assim, a persona assassina como tática de sobrevivência.

²⁹ “STELLA: You needn't have been so cruel to someone alone as she is. STANLEY: Delicate piece she is. STELLA: She is. She was. You didn't know Blanche as a girl. Nobody, nobody, was tender and trusting as she was. But people like you abused her, and forced her to change.”

O sexo, no entanto, é parte essencial para a construção de ambas personagens. Apesar do final trágico de Blanche sendo abusada sexualmente, anteriormente na narrativa a relação sexual significava um resquício de controle sob a sua vida instável. Através da sedução Blanche mantinha o controle dos homens manipulando-os a seu favor, tática esta que não funcionou com Stanley diante o desprezo pela mulher livre e arrogante que ele enxergava nela. Já Pearl, devido a sua natureza sádica, utiliza o sexo como combustível de satisfação dos prazeres carnis não resolvidos, atrelando violência e sexo como prazeres unificados. Por utilizarem o sexo como meio de sobrevivência sem pudor ambas são vilanizadas por seus desejos.

Dotada de uma sexualidade incontrolável e irascível, essa personagem é construída frequentemente como o principal agente do medo. Ao contrário da donzela perseguida – frágil e preocupada com sua pureza –, a femme fatale representa um perigo exatamente por sua independência e determinação de realizar seus desejos sexuais. Ao transgredir as normas sociais, que historicamente pregaram uma sexualidade feminina comedida e controlada, tal figura se apresenta como uma tentação e uma ameaça ao homem. Capaz de levá-lo ao êxtase, mas também ao esgotamento e à morte, ela foi, diversas vezes, identificada literariamente com o próprio Diabo. (SILVA e FRANÇA, 2016, p. 57)

A mulher exercendo a liberdade sexual é vista como uma ameaça a ser contida, portanto, mesmo no gótico sulista onde personagens femininas como Blanche e Pearl são capazes de subverter o arquétipo da donzela em perigo, não colocando-se na posição de vítimas ainda estão submetidas a perseguição do patriarcado a fim de adequá-las às normas conservadoras. Apesar desta subversão ambas possuem finais trágicos e semelhantes. Em *Pearl* (2022) a personagem decide aceitar a vida na fazenda ao lado do marido. Por fim, é neste ambiente bucólico, o qual Pearl sempre desprezou pela simplicidade, mas que em contraponto também é seu lar, sua prisão e esconderijo do mundo real que não está preparado para lidar com os impulsos de uma mulher instável e violenta como ela, que ela vai passar toda sua vida. A aceitação do marido Howard em viver esta vida de violência ao lado da esposa foi essencial para que Pearl não tivesse o mesmo final que Blanche, pois provavelmente a mesma seria internada, morta ou presa por seus atos hediondos caso o marido não estivesse de acordo. Esse aspecto expõe que apesar de Howard ser tão perturbado e perigoso quanto Pearl para sustentar a vida de assassinatos em série visando a felicidade da esposa, como um homem branco hétero conservador ele possui o privilégio de fazer tal escolha. Enquanto Blanche, por outro lado, mesmo sem representar qualquer tipo

de perigo a sociedade foi isolada do mundo em um hospício: “A mulher, mais que qualquer outra personagem, representaria o poder das forças naturais e sua capacidade de destruição de um mundo racional e previamente organizado. Por essas características, ela não apenas é construída como um monstro nas narrativas, mas também é frequentemente punida ao término das histórias.” (SILVA e FRANÇA, 2016, p.57)

Para concluir, considero essencial mencionar o final de Pearl em *X - A Marca da Morte* (2022). A idosa e sua nêmesis Maxine confrontam-se verbalmente onde Pearl afirma as semelhanças entre as duas proferindo que Maxine nunca vai atingir seus objetivos assim como ela. Maxine rebate que ela nunca irá sucumbir repetindo seu mantra “eu não vou aceitar uma vida que não mereço”. Em sequência, a jovem atira em Pearl com um revólver e faz para a mulher o mesmo sinal de silêncio que a personagem fazia para as pessoas quando sabia que estava fazendo algo que não deveria. (fig 20)

Figura 20: Pearl e Maxine fazendo o mesmo sinal de silêncio



Fonte: Reddit, 2022

A relação entre as personagens representa um ciclo a ser quebrado, em que Maxine, uma jovem de outra época, pode ter as chances que Pearl não teve de ir atrás dos próprios sonhos e perseguir o sucesso, mesmo que a existência do sistema patriarcal seja um empecilho até os dias atuais. Maxine, a protagonista de *X - A Marca da Morte* (2022), portanto, subverte o papel de mulher punida pela sua expressão

sexual, utilizando-a como parte do que lhe dá força, sem sofrer as mesmas consequências que personagens como Pearl e Blanche sofreram em suas histórias.

REFERÊNCIAS

ADOLFO RAMOS MELLO NETO, G.; KARINE AZEVEDO, M. **O Desenvolvimento do Conceito de Pulsão de Morte na Obra de Freud**. Revista Subjetividades, v. 15, n. 1, p. 67–75, 2015. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2359-07692015000100008>. Acesso em: 24 nov 2023

ALVES, M. G. DE C. **UM BONDE CHAMADO DESEJO: A “COISA FREUDIANA” COMO TRAJETÓRIA DE LEITURA**. Leitura Flutuante. Revista do Centro de Estudos em Semiótica e Psicanálise. , v. vol 8 n.o.2, fev. 9. Disponível em <<https://revistas.pucsp.br/index.php/leituraflutuante/article/view/30190>> Acesso em: 06 dez.2023

ARMÁRIO, E. NO. **120. Esqueletos e os 120 Dias de Sodoma (Saló e o centenário do Pasolini)**. 19 out. 2022.

ARNAULT DE TOLEDO, L. M. **O Tennessee Williams Desconhecido e Experimental de Seis Peças em Um Ato das Décadas de 1960 a 1980: Abordagem, Análise e Contexto das Personagens Femininas**. 2019. Universidade de São Paulo. Escola de Comunicações e Artes. Departamento de Artes Cênicas. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas: [s.n.]. Disponível em: <<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-24092019-161617/publico/LuisMarcioArnautdeToledo.pdf>> . Acesso em: 10 nov 2023.

BASTOS, G. **O Som e a Fúria: a dura vida no sul dos Estados Unidos**. Disponível em: <<https://www.seculodiario.com.br/cultura/o-som-e-a-furia-a-dura-vida-no-sul-dos-estados-unidos>>. Acesso em: 15 nov. 2023.

BIGSBY, C. W. E.; NETLIBRARY, I. **Modern American drama, 1945-2000**. Cambridge, Uk ; New York: Cambridge University Press, 2000.

CANDIDO A. A personagem do romance. In. A personagem de ficção. São Paulo: Perspectiva, 2007.

CASTRO, Clara Carnicero de. **Os libertinos de Juliette e a libertina de Sade**. 2012. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em: <<https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8133/tde-12112012-101549/pt-br.php>> Acesso em: 09 dez. 2023.

DARKSIDE. **Descubra a conexão entre o filme Pearl e O Mágico de Oz**. Disponível em: <<https://darkside.blog.br/descubra-a-conexao-entre-o-filme-pearl-e-o-magico-de-oz/>> . Acesso em: 4 nov. 2023.

DE BARROS, F. M.; FRANÇA, J.; COLUCCI, L. **O MEDO COMO PRAZER ESTÉTICO: (RE)LEITURAS DO GÓTICO LITERÁRIO**. [s.l.] Dialogarts, 2015. Disponível em: <<https://4seminariodestudosdogotico.paginas.ufsc.br/files/2019/12/O-medo-como-prazer-est%C3%A9tico.pdf>> . Acesso em 09 nov 2023.

DICTIONARY B. **Deep South**. 2014. Disponível em: <<https://www.dictionary.com/browse/deep-south>> Acesso em: 21 dez. 2023

E o Vento Levou, 1939. Filme. Dirigido por Victor FLEMING. EUA. Metro-Goldwyn-Mayer (MGM)

DEGLER, C. N. **Place over time: The continuity of southern distinctiveness**. Athens, GA: University of Georgia Press, 1977.

FELIX, L. **Fúria de Titãs: O Mito de Perseu e Andrômeda**. 2010. Disponível em <http://www.esdc.com.br/CSF/artigo_2010_05_Furia_Titas.htm> Acesso em: 21 dez. 2023

FILHO, R. L. **Rugidos do Apocalipse: O Cosmicismo em O Massacre da Serra Elétrica (1974)**. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação 42º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. 2019. Disponível em: <<https://portalintercom.org.br/anais/nacional2019/resumos/R14-2257-1.pdf>> Acesso em: 26 nov 2023.

França, J., & Silva, D. A. P. (2016). **De perseguidas a fatais: personagens femininas, sexo e horror na literatura do medo brasileira.** *Opiniões*, 4(6-7), p. 51-66. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/115072>> . Acesso em: 24 nov 2023.

FULLER, C. J. **Caste, race, and hierarchy in the American South: Caste, race, and hierarchy in the American South.** *The journal of the Royal Anthropological Institute*, v. 17, n. 3, p. 604–621, 2011. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/23011316>> Acesso em: 24 out 2023

GICELLE, A. **O CONCEITO DE “WHITE TRASH” E A PALAVRA COM “N”.** compartilhando histórias, 2 mar. 2017. Disponível em: <<https://compartilhandohistorias.wordpress.com/2017/03/02/o-conceito-de-white-trash-e-a-palavra-com-n/>>. Acesso em: 5 nov. 2023

LAZZARIS, F. **Expressionistic Aspects in Some Works By Tennessee Williams and by Other American Authors.** 2009. Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

LIBRARIUS. **From *The Canterbury Tales: The Clerk's Tale* Modern english adjacent to middle english.** Disponível em: <<http://www.librarius.com/cantran/clrktrfs.htm>> . Acesso em: 7 nov. 2023.

MARCHESINI I.B, CRUZ K.F, SANTOS M.G.G. REFLEXÕES SOBRE O ARQUÉTIPO DA BRUXA: **O mito de Hécate e o processo de demonização feminina.** 2022. Disponível em: <<https://transformauj.com.br/wp-content/uploads/2022/06/REFLEXOES-SOBRE-O-ARQUETIPO-DA-BRUXA.pdf>> Acesso em: 21 dez. 2023

MULLER, A. P. (2016) **Pessoas/personagens: a construção da personagem no complexo universo dos muitos eus e tantos outros.** XIV Anais do Colóquio de Linguística, Literatura e Escrita Criativa [Des]miliares da linguagem. p.76-80. Disponível em: <<https://editora.pucrs.br/anais/coloquio-de-linguistica-literatura-e-escrita-criativa/2016/assets/07.pdf>>. Acesso em: 05 out 2023.

NESTAREZ, O. **Sexo e horror: como esses temas se encontram na literatura e no cinema.** Disponível em:

<<https://revistagalileu.globo.com/Cultura/noticia/2022/08/sexo-e-horror-como-esses-temas-se-encontram-na-literatura-e-no-cinema.html>> . Acesso em: 14 nov. 2023

O processo de maquiagem da Pearl (Mia Goth) em X (2022). 19 mai 2022.

Fotografia. Disponível em:

<<https://twitter.com/esqueletosgays/status/1527300040888287232>> . Acesso em: 16 nov 2023.

O MÁGICO DE OZ. Direção de Victor Fleming. Produção: Metro-Goldwyn-Mayer. Estados Unidos: MGM, 1939.

ORVILLE VERNON BURTON. **The South as “Other,” the Southerner as “Stranger”**. Journal of Southern History, v. 79, n. 1, p. 7, 1 fev. 2013. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/23795402>> . Acesso em: 05 out. 2023.

PEARL. Direção de Ti West. Produção: Little Lamb Productions. Estados Unidos: A24, 2022.

Pearl or Maxine and why?. 2022. Fotografia. Disponível em:

<https://www.reddit.com/r/A24/comments/zoiw3b/pearl_or_maxine_and_why/>
Acesso em: 30 nov 2023

PUBLISHNEWS. **A literatura sofisticada de Eudora Welty.** Disponível em: <<https://www.publishnews.com.br/materias/2023/07/10/a-literatura-sofisticada-de-eudora-welty>>. Acesso em: 4 dez. 2023.

QUEIROS, L. M. **A Trágica Saga dos Compson.** Coleção Mil Folhas, 23 out 2002. Disponível em:

<<https://static.publico.pt/docs/cmfautores/williamFaulkner/tragica.htm>>. Acesso em: 15 nov. 2023.

Redneck Revolt | Anti-fascist | United States. Disponível em:

<<https://www.redneckrevolt.org/>>. Acesso em: 5 nov. 2023

ROSSI, E. A. **Ensaio Sobre o Grotesco.** HACER, 2016. Disponível em:

<<https://www.hacer.com.br/grotesco>>. Acesso em: 20 out. 2023 .

SCHECHTER, H. **Serial killers, anatomia do mal.** Rio de Janeiro: Darkside Books, 2013 .

SECOTTE, G.; DIONISIO, G. H. **Pulsão de morte e agressividade no campo de Freud-Lacan**. *Analytica*, v. 7, n. 13, p. 238–258, 2018. Disponível em: <<http://pepsic.bvsalud.org/pdf/analytica/v7n13/08.pdf>> . Acesso em: 27 nov 2023

SERBENA C.A. **Considerações sobre o inconsciente: mito, símbolo e arquétipo na psicologia analítica** .Rev. abordagem gestalt. vol.16 no.1 Goiânia jun. 2010. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1809-68672010000100010> Acesso em: 21 dez.23

SKEI, H. H. Haar: **The phenomenon of grotesque in modern southern fiction: Some aspects of its form and function**. *American studies in Scandinavia*, v. 18, n. 2, p. 97–98, 1986. Disponível em: *The Phenomenon of the Grotesque in Modern Southern Fiction*. Acesso em: 31 out 2023.

STREET, S. C.; CROW, C. L. (eds.). **The Palgrave Handbook of the Southern Gothic**. London: Palgrave Macmillan, 2016

Uma Rua Chamada Pecado. Direção de Elia Kazan. Produção: Charles K. Feldman Group. Estados Unidos: Warner Bros, 1951.

VARGAS, G. B. **THE DARK CORNERS OF THE AMERICAN DREAM”: Os efeitos do sistema escravocrata e do conservadorismo na estrutura social da região Sul dos Estados Unidos através das representações literárias de William Faulkner**. Universidade de Passo Fundo Instituto de Filosofia e Ciências Humanas Curso de História. 2018.

WATSON, C. S. **The History of Southern Drama**. [s.l.] University Press of Kentucky, 2021. Disponível em: <https://uknowledge.uky.edu/upk_dramatic_literature/2/>. Acesso em: 18 jul 2023.

WILLIAMS, Tennessee (1947). **A Streetcar Named Desire**.

X - A Marca da Morte. Direção de Ti West. Produção: Little Lamb Productions. Estados Unidos: A24, 2022.