

Urdimento

REVISTA DE ESTUDOS EM ARTES CÊNICAS
E-ISSN 2358.6958

Fontainville Abbey: a peça gótica esquecida de William Dunlap, o primeiro dramaturgo estadunidense

Vanessa Cianconi

Para citar este artigo:

CIANCONI, Vanessa. Fontainville Abbey: a peça gótica esquecida de William Dunlap, o primeiro dramaturgo estadunidense. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 2, n. 55, ago. 2025.

 DOI: 10.5965/1414573102552025e0213

Este artigo passou pelo *Plagiarism Detection Software* | iThenticate



A Urdimento esta licenciada com: [Licença de Atribuição Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) – (CC BY 4.0)



Fontainville Abbey: a peça gótica esquecida de William Dunlap, o primeiro dramaturgo estadunidense¹

Vanessa Cianconi²

Resumo

Fontainville Abbey (1794), de William Dunlap, inspirada em *Romance of the Forest* (1791), de Ann Radcliffe, é uma peça que ficou relegada ao esquecimento. Dunlap é considerado um exímio historiador, além de ser o primeiro dramaturgo estadunidense e o primeiro escritor de literatura gótica no país. Esquecido por seus pares, Dunlap também foi esquecido pela academia. O objetivo deste artigo é mostrar como a dramaturgia melodramática de Dunlap e seu diálogo com os textos seminais da literatura norte-americana servem como receptáculo de memória e como esta memória, neste caso, a memória da história do teatro melodramático (gótico?) estadunidense, se transforma em fantasmagoria.

Palavras-chave: William Dunlap. Fontainville Abbey. Gótico. Dramaturgia. Fantasmagoria.

Fontainville Abbey: William Dunlap's forgotten Gothic play, the first American playwright

Abstract

Fontainville Abbey (1794), by William Dunlap, inspired by Ann Radcliffe's *Romance of the Forest* (1791), is a play that has been relegated to oblivion. Dunlap is considered an outstanding historian, as well as the first American playwright and the first Gothic writer in the country. Forgotten by his peers, Dunlap was also forgotten by the academy. The aim of this article is to show how Dunlap's melodramatic dramaturgy and its dialogue with American literature's seminal texts serve as a receptacle for memory and how this memory, in this case, the memory of the history of American melodramatic (Gothic?) theater, is transformed into phantasmagoria.

Keywords: William Dunlap. Fontainville Abbey. Gothic. Dramaturgy. Phantasmagoria.

Fontainville Abbey: la obra gótica olvidada de William Dunlap, el primer dramaturgo americano

Resumen

Fontainville Abbey (1794), de William Dunlap, inspirada en el *Romance of the Forest* (1791) de Ann Radcliffe, es una obra que ha quedado relegada al olvido. Dunlap está considerado un excelente historiador, además de ser el primer dramaturgo estadounidense y el primer escritor de literatura gótica del país. Olvidado por sus coetáneos, Dunlap también fue olvidado por la academia. El objetivo de este artículo es mostrar cómo la dramaturgia melodramática de Dunlap y su diálogo con los textos seminales de la literatura estadounidense sirven de receptáculo para la memoria y cómo esta memoria, en este caso la memoria de la historia del teatro melodramático (¿gótico?) estadounidense, se transforma en fantasmagoría.

Palabras clave: William Dunlap. Fontainville Abbey. Gótico. Dramaturgia. Fantasmagoría.

¹ Revisão ortográfica, gramatical e contextual do artigo realizada por Anna Lemos. Doutorado em Letras pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

² Doutorado em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense (UFF), com período sanduíche no Departamento de teatro na University of Pittsburgh. Mellon School of Theater and Performance at Harvard University. Mestrado em Letras (Ciência da Literatura) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Especialização em Literaturas de Língua Inglesa (UFF). Graduação em Letras Português Inglês (UFF). JCNE/FAPERJ.  vcianconi@gmail.com

 <http://lattes.cnpq.br/5622089687976465>  <https://orcid.org/0000-0003-1175-4919>



“Certainly you must be very superstitious,”- said Mr. S-,
“or such things could not interest you thus.”

“There are few people less so than I am,” replied W- , “or
I understand myself and the meaning of superstition very
ill.”

“That is quite paradoxical.”

“It appears so, but so it is not. If I cannot explain this,
take it as a mystery of the human mind.”

“If it were possible for me to believe the appearance of
ghosts at all,” replied Mr. S- , “it would certainly be the
ghost of Hamlet; but I never can suppose such things;
they are out of all reason and probability.”

(Ann Radcliffe)

A abertura das cortinas nos Estados Unidos e sua memória fantasmagórica

Quase toda história de fantasma começa da mesma forma, no esquecimento. O caso de *Fontainville Abbey*, peça de 1794, de William Dunlap, não foi diferente. Meu primeiro contato com Dunlap foi com a sua peça mais popular, André: *A Tragedy in Five Acts*, de 1798, em uma pequena coleção editada pelo professor Jeffrey H. Richards, *Early American Drama*, da Penguin Classics, inicialmente publicada em 1997. O teatro na construção dos Estados Unidos como país seguia muito, por razões óbvias, o modelo britânico. O palco estadunidense servia ao velho propósito platônico: apresentar à nova república um comportamento moral adequado para um país ainda em seu nascedouro. A questão do exemplo, ou da mimese, deveria seguir os preceitos do filósofo grego ao considerar que somente bons comportamentos deveriam ser compartilhados com os cidadãos, ainda em formação, do novo estado republicano. Ou seja, a cena deveria servir para incutir princípios de boa cidadania.

Quando ao ler o capítulo “Gothic American Drama”, escrito por Heather S. Nathans, para o *The Cambridge Companion to American Gothic*, editado por Jeffrey Andrew Weinstock, me deparei novamente com o nome de William Dunlap. Conhecido por ter cofundado a Academia Nacional de Design de Nova York, Dunlap também foi um exímio historiador e dramaturgo de razoável qualidade, segundo a crítica da época. Autor de várias peças para o palco nova-iorquino dos setecentos, ele também inaugurou parte da historiografia teatral estadunidense ao escrever *A*



History of the American Theater from its Origins to 1832, publicado no mesmo ano, pela J. & J. Harper, de Nova York. A visão do historiador de teatro estadunidense, em suas origens, mostra inicialmente a importância da manutenção da história do teatro para a dramaturgia dos Estados Unidos. Curiosamente, apesar de ter sido de fundamental importância para a historiografia teatral daquele país, nenhuma das peças de Dunlap performam nas mais importantes antologias, como a *The Norton Anthology of Drama*, organizada por J. Ellen Gainor, Stanton B. Garner, Jr. e Martin Puchner, publicada pela W. W. Norton & Company ou na *The Harcourt Brace Anthology of Drama*, organizada por W. B. Worthen, publicada pela Thomson Heinle. Tice L. Miller, professor emérito de teatro da Universidade de Nebraska-Lincoln, para a reedição de 1995 de *A History of the American Theater from its Origins to 1832*, de Dunlap, aponta para o esforço pioneiro do dramaturgo ao tentar registrar, pela primeira vez, o teatro estadunidense e, fazer dele, um ponto de referência para todas as histórias de palco subsequentes do país. Segundo Miller, em dezembro de 1832, a *American Quarterly Review* fez uma longa resenha citando extensivamente o livro, chamando atenção para o seu tom moral, afirmando que Dunlap elevava o palco para torná-lo subserviente aos grandes interesses da sociedade e da moralidade.

Novamente voltamos à questão platônica da moral para um país em ascensão. Em um artigo para a *American Literature* em 1968, Fred Moramarco ilumina o debate ao afirmar:

[...] mas também porque refletem algumas atitudes sobre a arte dramática que eram uma parte intrínseca da consciência americana no final do século XVIII. Particularmente, elas sugerem o grau em que as considerações morais influenciaram e moldaram a consciência literária americana naquele período³ (Moramarco, 1968, p. 9).

A moralidade no palco transforma-se em algo amplamente debatido por todos os historiadores teatrais nos Estados Unidos.

Fontainville Abbey, que estreou no John Street Theatre, em Nova York, no dia 16 de fevereiro de 1795, foi originalmente escrita em 1794, sendo então o primeiro

³ [...] but also because they reflect some attitudes about the dramatic art which were an intrinsic part of the American consciousness in the late eighteenth century. Particularly, they suggest the degree to which moral considerations influenced and shaped American literary awareness in that period. (Tradução nossa)



texto escrito nos Estados Unidos sob uma poética gótica. Segundo Nathans, o termo gótico servia como catalizador de público pela sua popularidade. Alguns críticos argumentam que incorporar as criações góticas europeias ao cenário estadunidense serviam a um propósito menos erudito, no entanto, esqueceram que muitas dessas produções traziam agendas complexas ao endereçar problemas de raça, de classe e de gênero ao imaginário nacional. Àquela época, o palco político se formava nos Estados Unidos e o texto de Dunlap conversava extemporaneamente com a ideia de uma literatura puramente estadunidense de Ralph Waldo Emerson, em *The American Scholar*, discurso proferido em 1837, em Harvard College. Este artigo versa, então, sobre a dramaturgia melodramática de Dunlap e como o diálogo entre os textos seminais da literatura norte-americana servem como receptáculo de memória e como esta memória, neste caso, a memória da história do teatro melodramático (gótico?) estadunidense, se transforma em fantasmagoria.

Do teatro Jacobino ao melodrama

A definição de melodramático muda com o passar do tempo. Jeffrey H. Richards, na introdução de *Early American Plays* (1997), explica que, no início do século XX, o melodrama ganha um novo significado, além de uma peça com música. O novo conceito de melodrama trazia peças com diálogos excessivamente sentimentais, personagens estereotipados, trama moralista e sem nenhuma ligação com a “vida real”. Ou seja, um teatro vulgar sem qualidade. Logo, relegado ao esquecimento. Jean-Marie Thomasseau diz que a definição inicial de melodrama, reproduzida abaixo, é uma falácia, além de ser redutora:

A palavra melodrama, com efeito, traz ao pensamento a noção de um drama exagerado e lacrimajante, povoado de heróis falastrões derretendo-se em inutilidades sentimentais ante felizes vítimas perseguidas por ignóbeis vilões, numa ação inverossímil e precipitada que embaralha todas as regras da arte e do bom senso, e que termina sempre com o triunfo dos bons sobre os maus, da virtude sobre o vício (Thomasseau, 2012, p. 9).

O pesquisador lembra que, ainda no século XVIII, a forma melodramática

serviu como uma reação contra o teatro *noir*⁴ importado da Inglaterra ao ordenar

as tentativas mais ousadas do teatro da Revolução, põe em prática o culto da virtude e da família, remete à honra o senso de propriedade e dos valores tradicionais, e propõe, em definitivo, uma criação estética formalizada segundo padrões bastante precisos (Thomasseau, 2012, p.14).

No entanto, Thomasseau argumenta que o melodrama de então colocava em cena personagens em “situação de exceção” (2012, p. 19) e eram “tão ricos de episódios tormentosos e de maquinações complicadas” (2012, p. 21) que fica complicado separar as origens do teatro gótico da do melodrama no século XVIII. Tice L. Miller, na introdução ao livro de Dunlap, considera que o dramaturgo introduziu muitos elementos do melodrama ao palco nova-iorquino, dizendo que “inventado cinco anos antes por Guilbert de Pixérécourt em Paris, o *mélodrame* diferia pouco do drama gótico, exceto pelo uso da música para aumentar o efeito dramático”⁵ (Miller apud Pixérécourt, 1997, p. XVI). Bertrand Evans ainda afirma: “o exame da obra mostra que ela é composta dos mesmos elementos que encontramos nas peças góticas representadas na Inglaterra durante os últimos trinta anos do século XVIII”⁶ (Evans, 1947, p. 162). Talvez a exploração sistemática dos efeitos patéticos seja a ponte entre o melodrama e o teatro jacobino?

A história teatral aponta para algo muito curioso. O teatro jacobino, que abrangeu o reinado do rei Jaime I (1603-1625)⁷, é conhecido por seus temas mais sombrios, personagens complexos e exploração de questões morais e políticas. As peças geralmente incluíam heróis aristotélicos, narrativas de vingança, de bruxaria e do sobrenatural. Esse teatro, muitas vezes caracterizado como decadente, apresentava tramas moralmente condenáveis, com excesso de violência e de

⁴ O teatro *noir* nada tem a ver com o cinema *noir* da década de 1940. O teatro *noir* para o professor francês seria uma reprodução do teatro jacobino, ou seja, um teatro gótico. Um equívoco na tradução para o português do livro de Thomasseau leva o leitor a confundir o *noir* com a poética gótica inglesa. Interessante notar que na versão original em francês o termo usado é realmente *noir*.

⁵ Invented five years earlier by Guilbert de Pixérécourt in Paris, *mélodrame* differed little from the Gothic drama except for the use of music to heighten the dramatic effect. (Tradução nossa)

⁶ But examination of the work shows it to be concocted of the very elements which we have found in the Gothic plays acted in England during the last thirty years of the eighteenth century. (Tradução nossa)

⁷ No período elisabetano se encerra com a morte da rainha Elizabeth I e a ascensão do seu primo escocês James I ao trono em 1603 – o que dá início ao período *jacobino*; após sua morte, o rei James será substituído pelo seu filho, Charles I, dando início ao período *carolino*, de 1625 a 1642.



perversões sexuais, sendo que tais valores, ou a falta deles, passam também a ser sempre associados ao popularesco, ao socialmente baixo, um modo fácil de atrair um público de gosto duvidoso. Suas características mais proeminentes: fantasmagoria, loucura, metateatralidade, assassinatos brutais e morbidez levantam questionamentos de como houve a possibilidade de tantas cenas de horror e perversão exacerbadas em um teatro dominado por regras morais e estéticas tão rígidas. É inegável dizer, em análise rápida e imediata, que o crime violento é um elemento chave daquelas tramas, pois demonstram uma fascinação pelos meios através do quais o ato de violência é efetivado. Além disso, elas exploram a lascívia e as fraquezas que levam o indivíduo à destruição e proclamam a coragem com que vítima e vilão encaram a própria extinção. Nas tragédias jacobinas a violência serve à reflexão, ainda que sofrida e difícil, indicando como a violência contamina a moral dos personagens, levando-os à derrocada final.

A Revolução Francesa (1789-1799) acabou com a cultura sentimental da classe mais abastada. A Revolução recanalizou muito do fervor emocional e moral do sentimentalismo no melodrama. Enquanto o teatro sentimental presumia, de forma otimista, que os personagens malignos poderiam se reformar, a maioria dos melodramas - com base em percepções populares derivadas da Revolução - dividia a humanidade em tipos bons e maus. O melodrama promoveu a crença de que as pessoas más sempre conspirariam contra os inocentes. A cultura sentimental inglesa baseou-se nos preceitos da filosofia do “senso moral”. De John Locke (1632-1704) a Adam Smith (1723-1790), existia a crença de que as pessoas poderiam ser moldadas desde a sua primeira infância, logo, ao assistir à uma peça moralmente idônea também despertaria nelas a ideia de um espectador ideal com sentimentos e conduta que, responderia às pressões sociais garantindo a cada pessoa o cumprimento de seu dever moral. Para os filósofos morais, a moralidade era inerente e natural; fazer a coisa correta deriva da sensibilidade emocional, não de razões abstratas. No entanto, Rousseau e tantos outros pensadores iluministas não conseguiam explicar como essa natureza humana, que era essencialmente boa, se virava para o mal. O sentimentalismo não conseguia explicar a maldade humana, desta forma, somente o gótico daria conta de tal problema. No centro do drama gótico existia o vilão, geralmente uma figura melancólica, que dominava as



figuras femininas em cativeiros e lutava contra fantasmas de seu passado em um castelo em ruínas. Bruce McConachie (2010, p. 244-245), renomado pesquisador de teatro, explica que “o gótico não oferecia uma resposta completa para a maldade de tais protagonistas, mas produzia imagens de horror que fascinavam o público, ainda mais porque o sentimentalismo dos espectadores não conseguia explicar o mal que testemunhavam”⁸.

Talvez seja possível, então, dizer, que a semente do teatro gótico está no teatro jacobino e é, a partir da confluência entre estas influências góticas e sentimentais, que se construiu o melodrama como se conhece hoje. Evidências não nos faltam. Parte do apelo do melodrama era justamente a transposição da violência dos bastidores para o palco. Momentos de violência exacerbada sempre foram momentos em que a arte mais se ressentia e tenta lutar contra eles. Desta forma, Peter Brooks, em *The Melodramatic Imagination* (1995), lembra que o melodrama é uma expressão com origens no expressionismo alemão. Para o crítico literário estadunidense:

O melodrama é uma forma para uma era pós-sagrada, na qual a polarização e a hiperdramatização de forças em conflito representam a necessidade de localizar e tornar evidentes e operacionais as grandes escolhas de modos de ser que consideramos de importância esmagadora, embora não possamos derivá-las de nenhum sistema transcendental de crenças⁹ (Brooks, 1995, p. x).

Fontainville Abbey, o melodrama de William Dunlap

A busca pela peça de William Dunlap foi uma aventura, remota, mas foi. Qualquer pesquisadora de teatro ao se deparar com rápidas menções a uma peça que somente foi montada em 1795 e hoje, com todo advento da internet, não existe vestígio algum de sua montagem ou de seu texto original disponível em qualquer sítio da rede mundial de computadores, ficaria, no mínimo, intrigada. O que aconteceu com essa peça? E por quê? A história é essa: o nome William

⁸ Gothicism offered no complete answer for the evil of such protagonists, but it did fix images of horror that fascinated audiences – all the more so because the spectators’ sentimentalism could not explain the evil they witnessed. (Tradução nossa)

⁹ Melodrama is a form for a post-sacred era, in which polarization and hyperdramatization of forces in conflict represent a need to locate and make evident, and operative those large choices of ways of being which we hold to be of overwhelming importance even though we cannot derive them from any transcendental system of belief. (Tradução nossa)



Dunlap retorna alguns achados no Google, tantos outros no Jstor ou no Project Muse, bases de dados internacionais pagas pela UERJ, mas, insistentemente, as referências somente reportam à sua única peça mais famosa: *André*, escrita quatro anos depois de *Fontainville Abbey*. Acredito que, inicialmente, tentei todas as formas usuais de conseguir o texto da peça, mas sem sucesso. Em uma busca na New York Public Library descobri que o texto estava disponível para pesquisa local, o que, infelizmente, inviabilizaria o meu acesso a ele do Brasil. Realmente, o texto integral da peça existia, mas não em acesso livre na internet, nem através da consulta online da Biblioteca. Foi somente através do e-mail da NYPL que consegui um PDF da peça, mesmo assim sem seu epílogo. Através do sistema de busca de Beinecke Library da Universidade de Yale e da ajuda de uma bibliotecária¹⁰, consegui a primeira edição do volume XXII da Longworth Edition de *The English and American Stage*, onde foram publicadas quatro peças originais de Dunlap, em 1807¹¹.

Muito pouco se escreveu sobre William Dunlap. Robert H. Canary em “William Dunlap and the Search for an American Audience”, publicado na *Midcontinent American Studies Journal*, em 1963, é um dos poucos textos sobre o dramaturgo de fácil acesso. O texto de Canary reforça o fato de Dunlap ter sido esquecido por ter feito seus esforços em drama, um campo negligenciado pelos historiadores literários. E, provavelmente, o motivo não foi só esse. Sua preferência por temas góticos o afastava do que era considerado literatura de qualidade pela crítica. Em geral, a crítica considerava o gótico como um produto da decadência europeia, um gênero que não conduzia à produção de uma literatura genuinamente nativa (Canary, 1963; Fisher & Argetsinger, 2023). Não existiam, até a década de 1970, trabalhos acadêmicos de importância sobre sua obra. E, hoje, podemos dizer, ainda não existe. A busca pela plateia estadunidense, sob escrutínio, por Canary, é, desde sempre, o cálice sagrado do dramaturgo. Para o professor:

¹⁰ Agradecimento especial à Adrienne Sharpe-Weseman, *Access Services Assistant na Beinecke Rare Book and Manuscript Library* da Universidade de Yale.

¹¹ Há divergência de datas entre o PDF (texto de 1807), nota do dramaturgo (1806) e as edições impressas (1807 e 1809). Optei por usar 1807 por ser a 1ª publicação.

Sua *Fontainville Abbey* (1795)¹² “não foi anunciada como a publicação de um americano, e encontramos em uma publicação da época a seguinte observação. ‘Será possível que o autor pense que tal declaração teria efeito contra ele?’ Não há dúvida de que ele pensou assim, e não há dúvida de que tal declaração, naquela época, teria sido suficiente para condenar a peça”¹³ (Canary, 1963, p. 46, 47).

Talvez isto pudesse servir de explicação para o desaparecimento de *Fontainville Abbey* dos palcos e, por consequência, do mundo literário, mas esta não é a verdade. Como tantos outros historiadores e teóricos teatrais, Canary traz a questão do gosto do frequentador médio de teatro para seu texto:

Se essa classe de homens [a classe alta e educada] não apoiasse o teatro, “o empresário deveria agrandar aos vulgares ou fechar seu teatro”. O homem comum da época de Dunlap era mais bem atraído por “exibições vergonhosas de monstros e bestas, e outros espetáculos vulgares”, pelos quais o “estado era degradado”¹⁴ (Canary, 1963, p. 47).

Dunlap acreditava, já ao final do século XVIII, que a voz do norte-americano precisava ser ouvida e uma arte puramente estadunidense precisava existir. O dramaturgo não estava em negação ao estado da arte em sua época, mas, como um artista muito à frente de seu tempo, antecipou muito o que os Transcendentalistas, principalmente Ralph Waldo Emerson, iriam reforçar, lembrando que os novos republicanos não precisavam do patrocínio inglês. O palco norte-americano trazia questões de tanta importância quanto o inglês, mesmo quando inspirado em um romance da ilha. O primeiro número do *Theatrical Register*¹⁵ reflete o crescente senso de nacionalismo que se desenvolvia

¹² O texto de Dunlap foi escrito em 1794. Como a primeira montagem aconteceu em 1795, muitos pesquisadores indicam este ano como o ano de publicação.

¹³ His *Fontainville Abbey* (1795) “was not announced as the publication of an American, and we find in a publication of the day the following remark. ‘Can it be possible that the author thinks that such an avowal would operate against it?’ There can be no doubt that he did think so, and no doubt but that such an avowal at that time would have been enough to condemn the piece”. (Tradução nossa)

¹⁴ If this class of men did not support the theatre, “the manager must please the vulgar or shut his theatre”. The common man of Dunlap’s day was best lured by “shameful exhibitions of monsters and beasts, and other vulgar shows,” by which the “state was degraded”. (Tradução nossa)

¹⁵ Na década de 1790, surgiram várias revistas que publicavam artigos sobre o teatro estadunidense e o desenvolvimento da dramaturgia em geral. Provavelmente a mais importante delas foi a *New York Magazine*, que publicou uma série de críticas sobre o palco de Nova York entre novembro de 1794 e abril de 1796. Essas críticas apareceram sob o título “The Theatrical Register” e, embora a política de anonimato da revista impossibilite que saibamos ao certo o autor, as evidências disponíveis sugerem que elas vieram da pena de William Dunlap. Para um resumo convincente dessas evidências, consulte Mary Rives Bowman, “Dunlap and ‘The Theatrical Register’ of the New York Magazine”, *Studies in Philology*, XXIV, 413-425 (julho de 1927).



na América. Assim, como seu contemporâneo Noah Webster, Dunlap defende uma maior separação entre a América e a Inglaterra e enfatiza a necessidade de desenvolver formas de arte nativas. Ele percebe que o palco americano tem sido imitativo e derivativo, mas prevê um novo drama baseado na cultura local.

Dunlap, em um curto Prefácio ao Volume XXII de *The English and American Stage* (1809), confessa que apesar de ter se inspirado em obras de origem europeia, ele não as reproduz no placo, mas cria a possibilidade de um texto original estadunidense, ou seja, ele se aproxima do “céu da invenção”, da literatura original produzida por um estadunidense:

Aqueles que são bem-informados sobre esse tipo de literatura descobrirão facilmente de onde tomei emprestado, quem imitei e quais partes de meu trabalho podem ser consideradas originais no sentido mais estrito. **Combinar, em vez de inventar, é o destino dos dramaturgos modernos. Meus leitores talvez se sintam tentados a lamentar o fato de eu ter subido com tanta frequência ao “céu da invenção”**¹⁶ (Dunlap, 1809, p. b).

Apesar de Ann Radcliffe nunca ter escrito uma peça, sua produção literária inspirou muitas peças de teatro ao redor do mundo, sobretudo na Alemanha.

De *The Romance of the Forest* (1791) vieram duas peças, Boaden's *Fontainville Forest* (C. G., março de 1794) e um melodrama anônimo, *Fontainville Abbey, or, The Phantom of the Forest* (Surrey, março de 1824)¹⁷ (Evans, 1947, p. 91).

Bertrand Evans ignora a existência da adaptação de 1794 do estadunidense William Dunlap do mesmo romance de Radcliffe e coloca James Boaden como o primeiro dramaturgo a adaptar um romance da escritora inglesa, Boaden adapta *The Romance of the Forest* (1791) no mesmo ano em que Dunlap adapta o mesmo romance gótico. Em uma nota ao leitor datada de 1806, Dunlap menciona: “A peça do Sr. Boaden, *Fontainville Forest*, deve ter sido apresentada mais ou menos na

¹⁶ Those who are well read in this species of literature will easily discover whence I have borrowed, whom I have imitated, and what parts of my work may be considered as original in the strictest sense. To combine rather than to invent is the lot of modern dramatists. My readers may perhaps be tempted to lament that I have soared so often into the “heaven of invention.” (Grifos nossos) (Tradução nossa)

¹⁷ From *The Romance of the Forest* (1791) came two plays, Boaden's *Fontainville Forest* (C. G. March 1794), and an anonymous melodrama, *Fontainville Abbey, or, The Phantom of the Forest* (Surrey, March 1824). (Tradução nossa)

mesma época em Londres”¹⁸ (Dunlap, 1807). Vale lembrar que a adaptação teatral de James Boaden está disponível online na *Internet Archive*, enquanto a de William Dunlap ficou no esquecimento. Evans ainda afirma que:

É impossível medir a extensão total de sua influência. Como descobrimos anteriormente, raramente é possível estabelecer dívidas definitivas que não sejam adaptações de peças góticas¹⁹ (1947, p. 91).

E ainda:

O Sr. Boaden leu o *Romance of the Forest* com grande prazer e pensou ter visto ali a base de um drama de efeito mais do que o normal. Ele admirou, como todo mundo, o singular disfarce com o qual a Sra. Radcliffe conseguiu impressionar a mente com todos os terrores do mundo ideal; e a resolução esportiva de tudo o que havia excitado o terror em aparências naturais muito comuns, devendo seu falso aspecto às circunstâncias e aos sentimentos exagerados dos personagens.

Mas, mesmo no romance, pode ser duvidoso se não há algo de pouco generoso em brincar assim com a pobre e tímida natureza humana, agonizando-a com falsos terrores. A decepção, eu sei, é sempre ressentida, e a explicação trabalhosa é comumente considerada a parte mais plana e desinteressante da produção. Talvez, quando a atenção é assegurada e a razão cedida, seja melhor que a paixão pelo maravilhoso permaneça sem controle, e que um interesse selecionado dos tempos antigos seja inteiramente submetido à sua maquinaria gótica. Por mais que isso possa acontecer em relação ao romance, quando o duvidoso da narrativa deve ser exibido no drama, a decisão é uma questão de necessidade. Enquanto a descrição apenas fixa os sonhos inconclusivos da fantasia, ela pode compartilhar o caráter dúbio de quem a inspirou [...].²⁰ (1947, p. 91, 92).

Evans ainda traz à tona a questão de Radcliffe sempre ter uma explicação racional para tudo o que parecia sobrenatural em seus romances. A adaptação de

¹⁸ Mr. Boaden's play of *Fontainville Forest* must have been performed about the same time in London. (Tradução nossa)

¹⁹ It is impossible to measure the full extent of her influence. As we have found earlier, definite debts other than adaptations can rarely be established in Gothic plays. (Tradução nossa)

²⁰ Mr. Boaden had read the *Romance of the Forest* with great pleasure, and thought that he saw there the groundwork of a drama of more than usual effect. He admired, as everyone else did, the singular address by which Mrs. Radcliffe contrived to impress the mind with all the terrors of the ideal world; and the sportive resolution of all that had excited terror into very common natural appearances; indebted for their false aspect to circumstances, and the overstrained feelings of the characters./But, even in romance, it may be doubtful, whether there be not something ungenerous in thus playing upon poor timid human nature, and agonizing it with false terrors. The disappointment, I know, is always resented, and the labored explanation commonly deemed the flattest and most uninteresting part of the production. Perhaps, when the attention is once secured and the reason yielded, the passion for the marvelous had better remain unchecked; and an interest selected from the olden time be entirely subjected to its gothic machinery. However this may be in respect to romance, when the doubtful of the narrative is to be exhibited in the drama, the decision is a matter of necessity. While description only fixes the inconclusive dreams of the fancy, she may partake the dubious character of her inspirer [...]. (Tradução nossa)

Boaden, em contrapartida, retira do enredo as explicações racionais da autora. Radcliffe, em seus romances, descrevia cenas que pareciam explicáveis apenas através do sobrenatural; no entanto, ao final, tudo era explicado como tendo sido proveniente de causas naturais.

Segundo Evans (1947, p.92):

Boaden acreditava que “é melhor que a paixão pelo maravilhoso permaneça sem controle”. Sua decisão, portanto, foi omitir, não os excessos da Sra. Radcliffe, mas suas explicações naturais do sobrenatural. Pela primeira vez, um dramaturgo se empenhou em superar o gótico de uma romancista. O resultado foi uma peça mais elaboradamente gótica em seu estilo do que qualquer outra representada anteriormente²¹.

A adaptação de Dunlap segue a mesma linha da adaptação de Boaden, não há explicação para os elementos sobrenaturais na peça. O epílogo da peça de Dunlap, intitulado “In the Character of Cupid”²², reforça esta ideia, - Dunlap ainda adiciona uma reviravolta a seu texto apresentando um desfile de personagens trágicos gregos tributários às histórias de amor que, ao performar o Cupido, afirma que “as melhores peças de Shakespeare não ganham sua força do amor”²³ (1807, p. 211), ao contemporizar a perda da musa trágica à luz da comédia, “pois amor e música sempre são seus temas”²⁴ (1807, p. 211), o dramaturgo ainda apresenta mais um elemento sobrenatural à peça, já que o Cupido originalmente não figurava em sua adaptação.

A diferença entre as peças agora está nos valores puritanos do *self-righteousness* imbuído, desde sempre, no caráter do estadunidense. O arrependimento de La Motte se dá pelo simples fato de ele ainda temer o demônio, aquele que era passivo de existir nas florestas da América puritana, afinal de contas, era a floresta a moradia dos índios, ou seja, dos demônios. O outro

²¹ Boaden believed that “the passion for the marvelous had better remain unchecked.” His decision, therefore, was to omit, not Mrs. Radcliffe’s excesses, but her natural explanations of the supernatural. For the first time, a playwright undertook to out-Gothicize a novelist. The result was a play more elaborately Gothic in its furnishings than any previously acted. (Tradução nossa)

²² Somente nas versões impressas, de 1807 e de 1809, é possível encontrar este epílogo.

²³ Shakespeare’s best plays gain not their force from Love. (Tradução nossa)

²⁴ For Love and Hymen ever are her theme. (Tradução nossa)



demoníaco se presta, desde sempre, a apavorar a retitude do puritano. No entanto, não eram eles que representavam esse conflito entre o bem e o mal?

Dunlap retorna justamente a esse passado puritano tipicamente estadunidense em sua peça, talvez a base para a criação do imaginário gótico que não somente é característico da literatura daquele país, mas, a meu ver, é, justamente, o que representa um distanciamento do velho gótico europeu. Os índios descritos como selvagens por William Bradford em *Of Plymouth Plantation*, eram “cruéis, bárbaros e traiçoeiros, sendo muito furiosos em sua raiva e impiedosos quando vencem; não se contentam apenas em matar e tirar a vida, mas se deleitam em atormentar os homens da maneira mais sangrenta possível”²⁵ (Bradford, 2007, p. 108, 109). O novo mundo era descrito como um território selvagem, habitado por demônios, prontos para levar a alma dos bons puritanos. E que, metaforicamente, de fato, a atacaram. O ano de 1692 viu um dos momentos mais tenebrosos da história norte-americana, quando “se iniciou um jogo de acusação, confissão, negação e morte que tomou a comunidade, através de uma obscura luta por poder político e social, um rumo bizarro e mortal quando seus cidadãos foram tomados pela convicção de que o diabo estava à solta em seus lares” (Cianconi, 2021, p. 514). A caça às bruxas em Salém começava. Defendendo o ataque às mulheres de Salém, Cotton Matter escreve *Wonders of the Invisible World* (1692) como uma resposta ao mundo que se tornava cada vez mais secular. Matter via a presença do demônio em Salem como uma campanha final para minar e destruir a comunidade puritana, a mesma que se via transformando o território selvagem, habitado por demônios, em um novo Eden, um jardim onde os habitantes desta comunidade inauguravam a ideia do sonho americano. A floresta, ou o *wilderness*, que cercava Salem vira o território do diabo.

Não é de se estranhar que a peça de Dunlap, escrita somente cerca de 100 anos após o ataque às supostas bruxas de Salem, refletisse a preocupação supersticiosa daquela época: “Oh, senhor, eu temia os fantasmas do lugar, pois

²⁵ cruel, barbarous, and most treacherous, being most furious in their rage, and merciless where they overcome; not being content only to kill, and take away life, but delight to torment men in the most bloody manner that may be [...]. (Tradução nossa)



em tal lugar habitam espíritos malignos”²⁶ (Dunlap, 1807, p. 156). Ainda nas palavras de Peter:

Oh, por piedade, senhor!
Nunca mais dormiremos em segurança, nunca descansaremos.
Pois em tais lugares assassinatos foram cometidos com frequência,
Em tempos passados, e aqui os espíritos inquietos
Andam noite após noite²⁷ (Dunlap, 1807, p. 156).

E,

[...] Ninguém tem vivido lá ultimamente.
Lá habitam corujas e morcegos. Que barulho
Os demônios fizeram! E, batendo na minha cabeça,
Apagaram minha luz com o bater de suas asas [...]”²⁸ (Dunlap, 1807, p. 9,
162).

A referência puritana aos demônios da floresta se faz clara nas palavras do criado. A abadia, perdida no meio da floresta, era somente habitada por animais noturnos, comparados com demônios por ele. Animais assustadores que, como seres malignos que os acreditavam ser, escondiam-se no escuro.

Em contrapartida, ao final do Ato I, La Motte compara a mesma abadia com um castelo, pois ali ele teria liberdade. A ideia da casa na colina, o mundo novo como paraíso representando a nova república e o possível sinônimo de liberdade também foram colocados no palco por Dunlap. Para La Motte: “Mas esta, comparada às prisões, é um palácio, Um paraíso - pois aqui tenho liberdade”²⁹ (Dunlap, 1807, p. 162). O etos da liberdade estadunidense, desde suas raízes, se repete na peça de Dunlap.

O sermão de John Winthrop no Arbella, em 1630, direciona o que viria a ser conhecido como o povo escolhido por deus, ao novo paraíso na terra, clamando serem eles o exemplo a ser seguido pelo resto do mundo, uma “cidade na colina”³⁰,

²⁶ O, sir, I fear'd the phantoms of the place sure in such a place ill spirits dwell. (Tradução nossa)

²⁷ O, for pity, sir! /We ne'er shall sleep in safety, never rest. /For in such places murders oft were done, In times long past, and here the restless sprites /Walk night by night. (Tradução nossa)

²⁸ [...] None have liv'd there lately. There owls and bats inhabit. What a noise The devils made! and, clattering round my head, They blew my light out with their flapping wings [...] (Tradução nossa)

²⁹ But this, compar'd with prisons, is a palace, A paradise—for here I've liberty. (Tradução nossa)

³⁰ For wee must consider that wee shall be as a city upon a hill. The eies of all people are upon us. Soe that if we shall deale falsely with our God in this worke wee have undertaken, and soe cause him to withdrawe his present help from us, we shall be made a story and a by-word through the world. We shall open the



e que os olhos do mundo estariam sobre eles. No entanto, os perigos do passado ainda atormentavam Madame La Motte, ao que Peter garante não existir, pois dizem que lá há fantasmas:

Tudo sobre esta abadia. Estamos seguros o suficiente,
Pois ninguém se aproximará de nós. Dizem que os fantasmas...³¹
(Dunlap, 1807, p. 168).

As imagens descritas por Adeline são realmente aterradoras. Enquanto Adeline tenta investigar o crime perpetrado dentro da abadia, ela encontra um passado de horrores que vem, de alguma forma, conversar com ela. O passado retorna para assombrar, não só a moça, mas todos na abadia abandonada.

Imagem da morte! Fantasma da desolação!

Não, antes testemunha real de crimes infernais!
Por que não afundo? O que sustenta meus membros?
A inocência destemida caminha com firmeza,
Embora as sombras profundas da morte se prolonguem a cada passo³²
(Dunlap, 1807, p. 176).

Ainda:

Explorando ainda outro cômodo, encontrei
Um baú com vermes. Impelida, toquei o topo,
Mas, recuando, um medo frio passou repentinamente por mim.
Novamente avançando, com uma força desesperada,
Abri-o - ali - confirmando todo o meu medo,
Um esqueleto sorridente meus olhos contemplaram,
Assustada, deixei cair a tampa. O som oco
ecoou solene nas paredes vizinhas;
Todo o apartamento tremeu; e o barulho ao redor
Uma prateleira com lixo caiu e espalhou-se pelo chão.
Esse pergaminho rolou entre eles, depois de ter sido apreendido [...]³³
(Dunlap, 1807, p. 179, 180).

mouthes of enemies to speake evill of the ways of God, and all professors for God's sake. Wee shall shame the faces of many of God's worthy servants, and cause theire prayers to be turned into curses upon us till wee be consumed out of the good land whither we are a goeing. (Tradução nossa)

³¹ All about this abbey. We're safe enough,/For no one will come near us. They say ghosts— (Tradução nossa)

³² Image of death! phantom of desolation! Nay, rather witness real of hellish crimes! Why sink I not? What braces firm my limbs? Undaunted innocence walks firmly on, Though death's deep shadows lengthen at each step. (Tradução nossa)

³³ Exploring still another room, I found A worm-gnaw'd chest. Impell'd, I touch'd the top, But shrinking back, chill fear pass'd sudden o'er me. Again advancing, with a desperate force, I op'd it there my every fear confirming, A grinning skeleton my eyes saluted, Startling, I dropp'd the lid. The hollow sound/Re-echo'd solemn from the neighbouring walls; All the apartment shook; and clattering round/A shelf with rubbish fell and strew'd the floor. This parchment roll'd among it; having seiz'd [...] (Tradução nossa)



Ao que Madame La Motte retorna: “Minha querida filha, que horrores você está revelando! E será que é esse marquês?”³⁴ (Dunlap, 1807, p. 180). Adeline lê intensamente o pergaminho que encontrou e, nele, histórias do passado de horror da abadia. O irmão do marquês foi preso na torre pelo próprio irmão e lá assassinado, supostamente, por ele. Adeline vê o esqueleto “sorridente” e, inicialmente, não sabe quem é ou de onde veio, mas logo apreende seu significado. “Imagem da morte! Fantasma da desolação!”, afirma a moça.

O último ato da peça começa com La Motte adentrando o quarto de Adeline com um punhal na mão a fim de completar o que foi ordenado a ele pelo marquês. Matar Adeline de forma hedionda:

Se eu ficar mais tempo parado, vou ceder.
Isso precisa ser feito. Agora, demônios do inferno, me ajudem!
Vida, a vida é o prêmio - sorte, vida, liberdade!³⁵ (Dunlap, 1809, p. 190).

Assinar o caderno preto do demônio era algo que os puritanos acreditavam poder fazer. A floresta quase encantada pelos poderes malignos era um personagem por si só da história estadunidense. O caráter demoníaco da floresta puritana era o que poderia dar força a La Motte para, finalmente, conseguir dar cabo da vida de Adeline. No entanto, as dualidades imbuídas na suposta retidão daquele povo escolhido por deus serviam como uma forma de autocontrole. A natureza íntegra de La Motte traz, novamente, a questão do *self-righteousness* americano, o cidadão que não pode fugir do seu próprio controle. Apesar do tom utópico de *What is an American?* (1782), Crèvecoeur via o norte-americano como o “novo homem”: individualista, autoconfiante, pragmático, trabalhador, um homem sólido da terra, livre para perseguir seus objetivos autodefinidos e, nesse processo, rejeitava o zelo ideológico que assolou a Europa durante séculos. E, provavelmente, La Motte se vê como esse novo homem, dono de si próprio, capaz de dizer não às tentações infligidas pelo demônio.

Marques:
Que mudança é essa? De onde vem essa nova coragem encontrada?

³⁴ O my dear child, what horrors thou'st disclos'd! And can it be this marquis — (Tradução nossa)

³⁵ Ha! if I longer stand I shall relent. It must be done. Now, fiends of hell, assist me! Life, life's the prize— fortune, life, liberty! (Tradução nossa)



La Motte:

**Por natureza, sou íntegro, mas o vício me tornou um covarde;
Resolvendo ser virtuoso, sou corajoso**³⁶ (Dunlap, 1809, p. 194).

A história dos Estados Unidos, em seus primórdios, alinhava as possibilidades de um novo narrar de o povo escolhido por deus que, mesmo assombrado por demônios, era capaz de vencê-lo. La Motte conta que vivia em um sonho, como sonâmbulo em um delírio horrível. Curiosamente, Brockden Brown³⁷ em “Somnambulism: A Fragment” (1797) conta a história de um crime cometido por alguém que, como La Motte o iria fazer, ao querer proteger sua amada, a mata enquanto dormia. O sonambulismo, ainda misterioso, serve como desculpa, para um crime hediondo.

Oh, não, Hortênsia! Eu estava em um sonho,
Em um sonambulismo, um delírio horrível [...] ³⁸ (Dunlap, 1809, p. 195).

Como Boaden o fez, Dunlap retira da peça o que poderia tornar o sobrenatural plausível, pois algo sem explicação lógica está acima das causas naturais. O que foi dado para a adaptação de Boaden como goticizante, em Dunlap, pelo menos, a meu ver, é a representação desse novo homem no mundo que se está construindo, o *self-righteous*, sempre capaz de agir de forma moralmente correta. A ideia do ser para o novo colono em relação à sociedade provinha de contradições na reforma protestante e na tradição intelectual da colônia. Naquela conjectura, o pensamento inicial puritano que incluía um forte apoio na comunidade é transformado para que ele seja novamente expressado com uma ênfase característica no desenvolvimento desse ser como o resultado do que deveria se tornar o novo cidadão norte-americano. Como os puritanos acreditavam ter descoberto a verdade, era seu dever erradicar o erro antes que este se espalhasse³⁹ (Cianconi, 2014, p. 34). Como já dito anteriormente, La Motte, de

³⁶ What change is this? Whence is this new found courage?/La Motte: By nature upright, vice a coward made me; Resolving to be virtuous, I am brave. (Tradução nossa)

³⁷ Charles Brockden Brown e William Dunlap eram muito amigos, o que levou o dramaturgo, em 1815, a escrever a biografia do colega, intitulada *The Life of Charles Brockden Brown*. Provavelmente a influência foi mútua.

³⁸ O no, Hortênsia! I've been in a dream, A walking sleep, a horrible delirium [...]. (Tradução nossa)

³⁹ O que abriu as portas para o “Destino Manifesto”, termo cunhado por John O'Sullivan em 1845. A crença no Destino Manifesto era frequentemente associada a ideias religiosas, afirmando que os norte-americanos estavam destinados a espalhar a civilização e a democracia pelo mundo.



alguma maneira, se torna a representação da retitude deste novo homem ao desafiar o poder do demônio: o inimigo número um dos puritanos. O superpoder divino do autocontrole, advindo da inocência da menina, é o que faz o fugitivo não a matar, como explica La Motte abaixo:

Este punhal então eu brandi, bem alto,
E o Terror, o pior dos demônios, urgiu no golpe;
Mas a inocência pairava sobre o sofá,
E arrancou o punhal de meu braço impotente:
Teu olhar angelical me resgatou do inferno,
E eu resolvi dar minha vida pela tua⁴⁰ (Dunlap, 1809, p. 198).

Em *As bruxas como desculpa* (2014), argumento que a ideia imaginária de um Novo Mundo levou o homem do século XV à construção de muitas lendas e, por conseguinte, ao desejo de encontrar o tal paraíso almejado. A ideia do “paraíso terrestre”, localizado no “fim do leste”, do final da era medieval, veio a ser acrescentada de outro mito fundamental: o mito da *Utopia* de Sir Thomas More, difundido em 1516. Da mesma forma, no imaginário puritano, o Novo Mundo era análogo ao Paraíso Perdido e o *wilderness* funcionava como uma espécie de local de provações, onde era travada a luta entre o bem e o mal. Para Roderick Nash (1982), a Bíblia caracteriza o *wilderness* como a terra amaldiçoada, o ambiente do mal, um tipo de inferno na terra. Os então colonizadores da Nova Inglaterra, imersos na ideologia do Antigo Testamento, acreditavam que eram ordens de seu deus transformar o *wilderness* em um paraíso semelhante ao Eden. Logo, suas mentes imaginativas recriavam a imagem sempre presente do diabo aterrorizando suas vidas na vastidão desconhecida do Novo Mundo.

O movimento final de sair da floresta, ou do *wilderness*, pois esta representava um *locus* sem lei, onde tudo era plausível de acontecer, inclusive o sobrenatural, é ir justamente na direção da proteção contra o demônio que ali espreita.

La Motte:
Temo o retorno do marquês. Vamos voar
Para Fontainville, na fronteira da floresta,

⁴⁰ This poignard then I brandish'd, high uplift, **And Terror, worst of fiends, urg'd on the stroke;** But Innocence hung hovering o'er thy couch, And dash'd the dagger from my powerless arm: Thy angel looks then rescued me from hell, And I resolv'd to give my life for thine. (Tradução nossa)

E nos colocaremos sob a proteção da lei⁴¹ (Dunlap, 1809, p. 198).

Ao final do Ato V, antes da absolvição de La Motte pelos crimes cometidos, fica claro para o leitor que “se os convertidos são fiéis à lei da virtude”⁴² (Dunlap, 1809, p. 208) é a questão puritana que serve como pano de fundo para a resolução final da peça de Dunlap. Ao converter os selvagens em crentes no seu deus, eles deixam de ser a representação do demônio na floresta, se tornam virtuosos aos olhos do deus enfurecido⁴³, que poderia causar mal a quem não o agradasse. A retitude puritana, novamente, sob escrutínio. Aqui, o novo mundo se tornava a cidade na colina. Os seres divinos de Winthrop precisavam seguir a vontade do que consideravam divino para se transformarem em exemplos para o mundo, pois estão cientes da constante vigilância de satã e da necessidade de construir comunidades que personificassem a vontade de seu deus.

A voz estadunidense no palco dos setecentos: uma conclusão

Marvin Carlson em *The Haunted Stages* (2003), afirma que toda a peça teatral é necessariamente assombrada. Para ele, todo o teatro traz uma presença espectral dos que retornam, não necessariamente para ficar, mas como algo que, de forma instrumentalizada, arrasta o passado na direção do presente e neste presente fica para lembrar algo que já foi. A função fantasmagórica, em toda a história da literatura, serve como trabalho de uma memória que não pode ser esquecida. Provavelmente, por ser um arquivo de memória ou que suscita a necessidade da memória, é o teatro a arte que mais se aproxima da história. É importante lembrar que, para o professor, existe uma relação direta entre o passado e o teatro como um receptáculo de memória. Para ele:

A estreita associação do teatro com a evocação do passado, as histórias

⁴¹ I fear the marquis's return. Let's fly/To Fontainville, upon the forest's border, And put ourselves within the law's protection. (Tradução nossa)

⁴² To prove that converts true to virtue's law/Disdain to fly th' inquiring eye of justice. (Tradução nossa)

⁴³ Conf. Sinners in the Hands of an *Angry God* [Pecadores nas mãos de um Deus irado], de 1741, escrito por Jonathan Edwards. Edwards deliberadamente compromete o puritanismo com o terror do homem moderno, o terror da insegurança. Deus já não mais se obrigava a nenhuma promessa, nem da metafísica nem tampouco da lei. Curiosamente, o mesmo deus que deveria fazê-los sentir-se seguros, os aterrorizava provavelmente devido ao medo da condenação, que, segundo Edwards, viria “vagarosamente e, muito provavelmente, rapidamente” sobre muitos dos fiéis”.



e as lendas culturais, estranhamente restauradas a uma meia-vida estranha aqui, fez do teatro, na mente de muitos, a arte mais intimamente relacionada à memória e o próprio edifício do teatro uma espécie de máquina de memória⁴⁴ (Carlson, 2003, p. 142).

Carlson pensa a relação entre passado e teatro através de uma evocação do passado. Sua escolha vocabular me leva imediatamente para o que é estranho (*uncanny*) ou infamiliar, de Freud, mas, ao mesmo tempo, causa um certo conforto. O prédio do teatro em si nos coloca de encontro com o fantasma de nossas idas anteriores ao teatro e o quanto nós o subestimamos. O prédio como máquina de memória transforma os Estados Unidos em uma casa assombrada.

Ao chamar a peça de William Dunlap de gótica, reforça-se a ideia de o país como casa (mal?) - assombrada. *Fontainville Abbey* (1794) não inaugura o teatro estadunidense per se, mas assombrada pela história seminal estadunidense, de sua fundação como colônia inglesa, reverberando o que parecia ser as escolhas culturais da ilha, à proclamação de sua independência, a peça de Dunlap carrega o fantasma de uma história fundada em questões puritanas que provavelmente inauguraram a poética gótica naquele país. Redescobrir Dunlap é enxergar uma nova forma de narrar os Estados Unidos, como viria a clamar Ralph Waldo Emerson, cerca de quarenta anos depois. Assim, Marvin Carlson ao afirmar a existência de uma relação direta entre as ruínas do passado, as ansiedades em relação a um futuro desesperançoso e o teatro como um receptáculo de memória, amalgama o fio que tece a história do teatro, do melodrama e do gótico nos Estados Unidos da América.

Referências

BOADEN, James. *Fontainville Forest, a Play in Five Acts*. Londres: Hookham and Carpenter, 1794. Disponível em: https://dn720408.ca.archive.org/0/items/bim_eighteenth-century_fontainville-forest-a-p_boaden-james_1794_0/bim_eighteenth-century_fontainville-forest-a-p_boaden-james_1794_0.pdf. Acesso em: 5 maio 2025.

BOWMAN, Mary Rives. "Dunlap and the "Theatrical Register" of the "New-York Magazine". *Studies in Philology*, Vol. 24, No. 3, p. 413-425, 1927. Acesso em: 3 jun. 2025.

⁴⁴ The close association of the theater with the evocation of the past, the histories and the legends of the culture uncannily restored to a mysterious half-life here, has made the theater in the minds of many the art most closely related to memory and the theater building itself a kind of memory machine. (Tradução nossa)



BRADFORD, William. "Of Plymouth Plantation". In: *The Norton Anthology of American Literature*. Vol. A. New York: W. W. Norton & Company, 2007.

BROCKDEN BROWN, Charles. "Somnambulism: A Fragment". Disponível em: <https://storyoftheweek.loa.org/2016/05/somnambulism-fragment.html>. Acesso em: 04 jun. 2025.

BROOKS, Peter. *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Modes of Excess*. New haven: Yale University Press, 1995.

CANARY, Robert H. "William Dunlap and the Search for an American Audience". *Midcontinent American Studies Journal*. Vol. 4, n. 1, 1963. Acesso em: 12 maio 2015.

CARLSON, Marvin. *The Haunted Stage: The Theater as Memory Machine*. Michigan: The University of Michigan Press, 2003.

CIANCONI, Vanessa. *As bruxas como desculpa*. Rio de Janeiro: Editora Multifoco, 2014.

CIANCONI, Vanessa. "Quem foram as bruxas de Salém?" In: HUTTON, Ronald. *Grimório das bruxas*. Trad. de Fernanda Lizardo. Rio de Janeiro: Darkside Books, 2021.

CRÈVECOUER, Michel-Guillaume J. "What is an American?". Disponível em: <https://americainclass.org/sources/makingrevolution/independence/text6/crevecouramerican.pdf>. Acesso em: 22 maio 2025.

DUNLAP, William. "Fontainville Abbey". In: *The English and American Stage*. Vol. XXII. New York: David Longworth, 1807.

DUNLAP, William. "Preface". In: *The English and American Stage*. Vol. XXII. New York: David Longworth, 1809.

EDWARDS, Jonathan. "Sinners in the Hands of an Angry God." In: *The Norton Anthology of American Literature*. Vol. A. New York: W. W. Norton & Company, 2007.

EVANS, Bertrand. *Gothic Drama from Walpole to Shelley*. Berkeley: University of California Press, 1947.

FISHER, Benjamin & ARGETSINGER, Gerald S. "William Dunlap". Disponível em: <https://www.ebsco.com/research-starters/history/william-dunlap>. Acesso em: 19 mai. 2025.

FREUD, Sigmund. *O infamiliar [Das Unheimlich]*. Trad. de Ernani Chaves e Pedro H. Tavares. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.

MCCONACHIE, Bruce. "Theaters for Knowledge Through Feeling, 1700-1900". In: ZARRILLI, Phillip B. et al. *Theater Histories: an Introduction*. Oxon: Routledge, 2010.



MILLER, Tice L. "Introduction". In: DUNLAP, William. *A History of the American Theatre from Its Origins to 1832*. Chicago: University of Illinois Press, 2005.

MORAMARCO, Fred. "The Early Drama Criticism of William Dunlap". *American Literature*, Vol. 40, No. 1, p. 9-14, 1968. Acesso em: 3 jun. 2025.

NASH, Roderick. *Wilderness and the American Mind*. New Haven: Yale University Press, 1982.

RADCLIFFE, Ann. "On the Supernatural in Poetry". Disponível em: <https://resources.saylor.org/wwwresources/archived/site/wp-content/uploads/2011/01/On-the-Supernatural-in-Poetry.pdf>. Acesso em: 4 jun. 2025.

RADCLIFFE, Ann. *Romance of the Forest*. Oxford: Oxford University Press, 2007.

RICHARDS, Jeffrey H. (org). *Early American Drama*. London: Penguin Books, 1997.

THOMASSEAU, Jean-Marie. *Le Mélodrame: Que se-jais?* Paris: Presses Universitaires de France, 1984.

THOMASSEAU, Jean-Marie. *O Melodrama*. Trad. Claudia Braga e Jacqueline Penjon. São Paulo: Perspectiva, 2012.

WINTHROP, John. "A Model of Christian Charity". In: *The Norton Anthology of American Literature*. Vol. A. New York: W. W. Norton & Company, 2007.

Recebido em: 08/06/25

Aprovado em: 21/07/25