REVISTA DA FUNDARTE
ANO 24
NÚMERO 60
JULHO A SETEMBRO DE 2024
FUNDAÇÃO MUNICIPAL DE ARTES DE MONTENEGRO



REVISTA 59
PROCESSOS E REGISTROS EM ARTE:
AÇÕES DO COTIDIANO EM REFLEXÃO

A ENCHENTE DO CAPITALISMO EM *KINGDOM OF EARTH*, DE TENNESSEE WILLIAMS: RACISMO, PROPRIEDADE E IDENTIDADE DE GÊNERO

THE DELUGE OF CAPITALISM IN *KINGDOM OF EARTH*, BY TENNESSEE WILLIAMS: RACISM, PROPERTY, AND GENDER IDENTITY

Luis Marcio Arnaut de Toledo
Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, Campinas, SP/Brasil

Resumo: Este artigo analisa a peça teatral *Kingdom of Earth (The Seven Descents of Myrtle),* de Tennessee Williams no contexto histórico dos anos 1960 nos Estados Unidos. A pesquisa desconstrói a leitura hegemônica de família disfuncional da obra do autor, propondo uma análise dos contextos sociais, políticos e históricos presentes na obra. A proposta revela que Williams faz uma crítica às tradições da estrutura social, expondo tensões e contradições. A obra aborda questões da propriedade, de raça, heteronormatividade e busca por identidade na sociedade conservadora. Conclui-se que Williams utiliza elementos grotescos e referências à cultura *pop* para questionar normas sociais impostas e expor a diversidade, abordando questões da propriedade no contexto dos indivíduos afrodescentes perante os desafios da sociedade sulista estadunidense.

Palavras-chave: Dramaturgia. Racismo. Propriedade.

ABSTRACT: This article analyzes the play *Kingdom of Earth (The Seven Descents of Myrtle)* by Tennessee Williams in the historical context of the 1960s in the United States. The research deconstructs the hegemonic interpretation of dysfunctional family in the author's work, proposing an analysis of the social, political, and historical contexts present in the play. The proposal reveals that Williams critiques the traditions of social structure, exposing tensions and contradictions. The play addresses issues of property, race, heteronormativity, and the search for identity in a conservative society. It is concluded that Williams uses grotesque elements and references to pop culture to question imposed social norms and exposes diversity, addressing property issues in the context of African American individuals facing the challenges of Southern U.S. Society.
Keywords: Dramaturgy. Racism. Property.

Introdução

As peças de Tennessee Williams [1911-1983] chamadas *late plays* [peças finais, escritas entre 1962 e 1983], embora fracasso de público e crítica em sua época, têm sido revisitadas nos Estados Unidos desde os anos 1990, como revela os trabalhos inovadores, entre outros, de William Prosser (2009) Annette J. Saddik (1999) e Linda Dorff (1995). Há, com eles, uma ideia de se levar em consideração seus contextos culturais, bem como o experimentalismo estético daquele momento



histórico – a negativa dessas obras na época se deu, em especial, por serem lidas como realistas.

Este artigo se concentra no estudo da peça *Kingdom of Earth (The Seven Descents of Myrtle*) [O Reino da Terra (As sete quedas de Myrtle), 1968], uma *late play* escrita durante este que foi o período mais conturbado da vida de Williams, muito por conta do que chamou de *era chapada*, com o uso excessivo de bebida e drogas e com a depressão advinda da perda do companheiro de muitos anos.

O dramaturgo estava, também, no epicentro do que foi chamado contracultura [1968-1973], nos Estados Unidos, uma época diferente de todas em que viveu, com a abertura de temáticas antes proibidas e com o experimentalismo *off-off-Broadway* proliferando em expressões tidas então como uma verdadeira *vanguarda,* além do surgimento de novos modos de vida.

A pesquisa apresenta, assim, uma análise dos contextos sociais, políticos e históricos de *Kingdom...* a fim de discuti-la analiticamente, porém afastando-se das aproximações convencionais de realismo psicológico em que costumeiramente a obra de Williams é associada – o que levaria a encarar o ambiente psicossocial da narrativa como exclusivamente de uma *família disfuncional*, tendo em vista que a peça tem ações centradas na relação entre dois irmãos.

A expressão *disfuncional* será, então, considerada levando em conta as diversas conjunturas que permeiam a sociedade, tais como racismo, a questão da propriedade e a identidade de gênero. No contexto do Sul dos Estados Unidos, a noção de *família disfuncional* se entrelaça com as estruturas sociais características. Essa região tem sido marcada por uma comunidade apegada a tradições, que inclui a preservação de propriedades e poses aristocráticas. Essas estruturas, por sua vez, são permeadas por relações de poder, propriedade, hierarquia e preconceito racial.

O racismo desempenhou um papel central na formação das famílias sulistas, influenciando tanto a estrutura familiar quanto as dinâmicas internas. A ideia de



pureza racial e a manutenção de linhagens brancas têm sido, historicamente, consideradas essenciais para a preservação do *status* e a continuidade do poder econômico tradicional. Esse contexto racialmente estratificado afetava as relações e a forma como os membros da família se relacionavam entre si e com a sociedade em geral. Determinando as conexões humanas com casamentos heterossexuais.

Além disso, as questões de propriedade também têm influência significativa na dinâmica familiar no Sul dos Estados Unidos. A posse de terras, heranças e bens são um aspecto central para a estruturação e manutenção do poder. As relações familiares muitas vezes são moldadas em torno da preservação de bens e do legado familiar.

A identidade de gênero também desempenha um papel importante na configuração das famílias sulistas, sendo a heteronormatividade e a preservação de papéis tradicionais de gênero fortemente valorizadas. Essas expectativas de gênero estão enraizadas em normas sociais rígidas e mantidas pela pressão da sociedade, pelo moralismo e a harmonização protestante em sua maioria. As divergências em relação a esses padrões de gênero poderiam ser consideradas desestruturadas e enfrentam resistência e estigma.

Sendo assim, essa análise dialética proposta possibilita uma reflexão mais aprofundada sobre as complexidades e contradições presentes nas relações familiares na sociedade estadunidense. Identifica-se, com isso, que Williams questiona as normas estabelecidas, permitindo compreender as relações de poder e considerar as experiências individuais dentro de um contexto público, não apenas privado. Dessa forma, a expressão *família disfuncional* se torna uma lente, como uma opção estilística, através da qual examina-se as estruturas sociais e as interações complexas que moldam as famílias e a sociedade em geral.

As sete quedas de Myrtle



A peça estreou na Broadway em 27 de março de 1968 no Teatro Ethel Barrymore de Nova Iorque, com o título *Kingdom of Earth* e direção de José Quintero, tendo apenas 29 apresentações (IBDB, 2023), um grande e reconhecido fracasso de público e crítica no circuito comercial.

Entretanto, é importante relembrar que as estreias de *late plays* não eram aceitas e compreendidas pelo *mainstream*, sendo renegadas pelo público e ridicularizadas pela crítica dita então especializada – como se relatam nos diversos capítulos do livro organizado por David Kaplan (2011). Os críticos jornalísticos daquele momento eram acostumados com as versões cinematográficas de suas obras e ansiosos por uma nova peça nos mesmos moldes de *A Streetcar Named Desire* [Um bonde chamado Desejo, 1947], considerada canonicamente sua obra prima.

Em 1975, outra versão foi levada aos palcos *off-Broadway*, em Nova Jersey, agora com o título *The Seven Decents of Myrtle* [As sete quedas de Myrtle], que se tornou o subtítulo definitivo posteriormente, uma referência direta às sete cenas que a compõe. Tennessee Williams fez diversas intervenções no texto e apresentou uma dramaturgia bastante retrabalhada, a qual julgou também adequada para ser publicada (Williams, 1976, p. 123). Nessa versão para a editora *New Directions* (Williams, 1976, p. 121-214) – aqui utilizada para este estudo –, Williams utilizou o título original, como uma jogada comercial importante e o segundo como um subtítulo entre parênteses: *Kingdom of Earth (The Seven Decents of Myrtle).*

Há, no entanto, outras versões no mercado editorial. A editora nova-iorquina *Dramatists Play Service* [DPS] publicou uma *acting ediction*, versão utilizada na montagem teatral de 1975 (Williams, 1998). Há nela alterações da produção e do diretor, inserções que podem estar mais conectadas com a concepção do diretor do que com o texto original de Williams e da versão oficial composta para ser publicada. Seu título é o mesmo da versão oficial da *New Directions*.



Há, ainda, uma versão em um ato com o título *Kingdom of Earth – A One Act Play* [O reino da Terra – uma peça em um ato, 1968] (Williams, 2011, p. 185-208). Um trabalho diferente da obra longa, com menos elaboração das ações e uma mudança substancial na caracterização, sobretudo, do personagem Lot, porém com a mesma matéria focada nas estruturas de formação da sociedade do Sul dos Estados Unidos.

As peças são originárias de um conto, *Kingdom of Earth* [O reino da Terra, 1967] (Williams, 2006, p. 444-456), já publicado no Brasil. Iniciado em 1942, teve sua primeira publicação em 1954 na coletânea *Hard Candy – A Book of Stories*.

A versão fílmica tem o título *The Lost of the Mobile Hot Shots* [O último grande talento de Mobile, 1970, direção, Sidney Lumet], mas no Brasil teve o estranho título de *Brutalidade desenfreada*. É o único filme adaptado da obra de Williams por Hollywood que traz um protagonista afrodescendente, Chicken, interpretado por Robert Hooks. Trazia ainda Lynn Redgrave como Myrtle e um nada convincente James Coburn como Jeb, o nome dado no filme ao personagem Lot da peça teatral. Uma alteração também na caracterização de gênero.

Não chamou atenção da crítica e do público por ser um filme que fica à sombra das grandes produções hollywoodianas adaptadas anteriormente da obra de Williams, em um momento contracultural em que seus personagens já não chamavam atenção. Sua produção encerrou, então, o período de ouro de Williams em Hollywood, tendo sido o último filme adaptado de suas peças produzido nesta indústria. Na década de 1970, iniciou-se a produção de diversas obras canônicas adaptadas para a televisão.

Em um tom paródico e levemente satírico, o dramaturgo cria um personagem LGBTQIAPN+ de destaque em sua obra, Lot. Neurótico e tuberculoso, é fortemente apegado à memória de sua mãe já falecida, Lottie. Casa-se com Myrtle, uma ex-prostituta e ex-dançarina de cabaré, em um programa de namoro na TV, *Five Mobile Hot Shots* [As cinco grandes sensações de Mobile]. Leva a esposa para a lua-de-mel



em sua antiga casa numa antiga propriedade rural que herdou da família, à beira do Rio Mississipi. Com as constantes monções, a casa está prestes a ser encoberta pela enchente sazonal.

Myrtle vive em um mundo de fantasia, de ilusões românticas, uma das quais é fazer Lot recuperar a saúde, para que possam consumar seu casamento. Neste momento ela ainda não tem dúvidas sobre a orientação sexual de Lot, nem mesmo o público, embora seu comportamento desviante da masculinidade imposta pelos padrões heteronormativos. Porém, logo descobre que ele havia feito um trato com seu meio-irmão afrodescendente Chicken, que cuida da propriedade há anos: quando Lot morrer, Chicken assume a propriedade.

Chicken, por sua vez, informa à moça sobre o que ele chama de *desvios sexuais* do irmão, deixando claro que Lot não é um homem com comportamento heterossexual tradicional. Ela, assim, percebe que o marido não quer consumar o casamento, de fato, mas impedir que o irmão receba a herança. Ela, afinal, consegue entender que o marido está morrendo. Myrtle vai desenvolvendo, entretanto, um fascínio pelo rapaz afrodescendente e ambos se apaixonam.

No final da peça, Lot se revela a Myrtle e Chicken. Veste-se com a roupa da mãe antes de morrer, expondo seu segredo mais profundo e sombrio. Chicken e Myrtle ficam, portanto, com a propriedade ao passo que a enchente do Rio Mississipi vai tomando conta da propriedade e da casa.

Contextos: A propriedade

Nos Estados Unidos, a valorização da propriedade remonta aos primórdios da nação, desempenhando papel crucial na construção da identidade nacional e na busca pela independência. A posse de terras ocupou posição central no imaginário coletivo dos colonizadores, influenciando o sonho americano como símbolo de realização pessoal e pertencimento.



A propriedade de terras estava vinculada à aristocracia, principalmente nas mãos de brancos poderosos. Grandes plantadores formavam uma elite agrária com considerável poder político e econômico. A transmissão de terras entre gerações assegurou a continuidade do poder e da riqueza, perpetuando hierarquias sociais.

Assim, a propriedade de terras teve papel significativo na estrutura social e na formação da família tradicional nos Estados Unidos, influenciando o modo de vida e a visão de sucesso. Relacionava-se à ideologia sulista de supremacia branca, justificando a escravidão durante períodos *antebellum* e pós-Guerra Civil (Rosenthal, 2020).

A questão da propriedade estava ligada à situação dos negros na sociedade sulista dos anos 1960. Muitos eram arrendatários, vivendo em condições de pobreza e exploração. O sistema de arrendamento frequentemente os deixava em posição precária, explorados pelos proprietários brancos, que detinham poder econômico e político (Baptist, 2019).

A concentração de terras nas mãos de poucos proprietários brancos agravou a desigualdade econômica e social, prejudicando os negros no Sul. A luta pelos direitos civis nas décadas de 1950 e 1960 envolveu a defesa dos direitos dos negros à terra e à propriedade, combatendo a discriminação econômica e a desigualdade sistêmica, buscando reformas no sistema de arrendamento para garantir igualdade de oportunidades.

Contextos: Raça, heterormatividade e família tradicional

No sul dos Estados Unidos, a tradição sempre enfatizou que o casamento convencional e a pureza racial desempenhem papéis cruciais na manutenção de um *status* que evoque a aristocracia e um tipo peculiar de patriotismo (Vidal, 2019). A região sulista, conhecida por sua conservadorismo, teocracia e apego às tradições,



sustentando a valorização da família tradicional heteronormativa como uma instituição fundamental.

Nessa sociedade, o casamento entre homem e mulher, baseado na união monogâmica e procriação, era considerado a norma desejável, sustentando a pureza racial, vital para a sociedade estratificada e a manutenção de classe. A pureza racial era crucial para os brancos sulistas, e a miscigenação era vista como ameaça à hierarquia social. Assim, a preservação da família tradicional e da pureza branca estava intrinsecamente conectada, controlando relações sociais, econômicas e matrimoniais.

Entretanto, essa idealização encobria hipocrisias e contradições. Por trás das aparências, haviam segredos, transgressões e profundas desigualdades. Abusos domésticos, desigualdade de gênero, crimes e racismo estrutural revelavam a verdadeira *disfunção familiar* presente na sociedade sulista. A busca por uma imagem de prestígio e poder através da família perfeita e da pureza racial não conseguia ocultar a verdadeira face da sociedade sulista.

Pessoas negras ou LGBTQIAPN+ poderiam apresentar novas abordagens, desafiando e subvertendo as estruturas tradicionais e hierárquicas. Ao questionar e romper com as normas de gênero, sexualidade e estrutura familiar impostas pelo sistema heteronormativo branco, elas poderiam criar formas inovadoras de relacionamento, construção familiar e expressão de identidade, desestabilizando as ideologias capitalistas ao desafiar a lógica da pureza racial e a noção de uma família tradicional como única forma legítima de organização social e estabilização do trabalho (Roscoe, 2023).

Tennessee Williams, em suas obras, critica a hipocrisia sulista e as tradições que sustentam a estrutura social e familiar. O autor expõe as tensões e contradições por trás das aparências de famílias perfeitas, revelando feridas emocionais e conflitos internos na sociedade conservadora e aristocrática. Ao desafiar as normas sociais estabelecidas, Williams confronta o *status quo* sulista, provocando uma



reflexão crítica sobre as estruturas opressivas que mantêm essas tradições aparentemente intocáveis.

Myrtle

Na década de 1960, a situação da mulher solteira no sul dos Estados Unidos era desafiadora. Esta sociedade era, ainda como hoje, umbilicalmente patriarcal, e as mulheres eram dependentes dos homens e destinadas a seguir um caminho tradicional de casamento, maternidade e cuidado doméstico (Souza, 2010). Essa *normalidade* causava sofrimento emocional a Myrtle que, cansada do preconceito, queria fazer parte da então *boa* sociedade. “Myrtle: Bem, cozinha, aqui vou eu!” (Williams, 1976, p. 131, tradução nossa.)[1]

“Lot: Eu achei que você era uma puta” (Williams, 1976, p. 195, tradução nossa.)[2] Myrtle, certamente, era vista como uma anomalia ou uma fracassada por não ter alcançado esse ideal, como toda solteirona do Sul. Esse tipo de mulher era ridicularizado, rejeitado e marginalizado – a associação mais comum era com a prostituição, já que a sociedade não acreditava que a mulher era capaz de se sustentar/viver dignamente sem um homem. Além disso, a mulher solteira era muitas vezes limitada em suas escolhas e oportunidades, incluindo emprego, educação e acesso a serviços sociais (Nye, 1995).

> Chicken: Pelo que você reza?
>
> Myrtle: Rezo por proteção e, neste momento, sinto que essa oração será atendida. Continue falando com essa voz profunda sua. Eu não apenas a ouço. Ela, ela – ela me causa uma sensação nos ouvidos e percorre todo o meu corpo, ela, ela – vibra em mim. Eu nem mesmo ouço o rio! (Williams, 1976, p. 211, tradução nossa).[3]

[1] Myrtle: Well, kitchen, here I come!
[2] Lot: I think you´re a whore.
[3] Chicken: What do you pray for?



O diálogo entre Chicken e Myrtle revela a submissão e falta de poder das mulheres sulistas no contexto histórico dos Estados unidos. A “voz profunda” de Chicken simboliza sua autoridade sobre Myrtle, refletindo a posição dominante dos homens na sociedade. Myrtle demonstra uma busca por autonomia e escapar das normas patriarcais, embora sua esperança esteja relacionada à promessa de libertação de Chicken. A voz de Myrtle representa uma das muitas vozes silenciadas na luta por igualdade e empoderamento feminino.

Myrtle está inserida nesse contexto, ao se casar com um desconhecido em um programa de TV, buscando desesperadamente um companheiro para tentar, mesmo tardiamente, enquadrar-se nos ditames tradicionais de que é o homem o senhor da mulher, aquele que vai prover sua vida. “Chicken: Existem duas maneiras de parar uma mulher histérica. Uma delas é dar um tapa na cara dela e a outra é se deitar com ela. Às vezes, é preciso fazer as duas coisas” (WILLIAMS, 1976, p. 182, tradução nossa).[4]

Ao enganar-se quanto à sexualidade de Lot, ela se choca. Mas interessa-se por Chicken, o rapaz negro que poderá lhe trazer os provimentos materiais, pois a morte de Lot o nomeia herdeiro. Ela assim, termina a peça com a propriedade e o homem que tanto busca para compor sua nova vida. Ela não considerou a raça, para ela o importante é a manutenção da tradição patriarcal, portanto a desconstrução do estigma de solteirona. Há, assim, uma esperança para ela, deixar de ser uma *outsider*.

Chicken

Myrtle: I pray for protection, and right now I feel like that prayer is going to be answered. Go on talking in that deep voice of yours. I don´t just hear it. It, it - it gives me a sensation in my ears and goes all through my body, it it - it vibrates in me. I don´t even hear the river!

[4] Chicken: They´s two ways to stop hysterics in a woman. One way is to give her a slap in the face and the other way is to lay her. Sometimes you got to do both.



Em um momento em que a luta pelos direitos civis e pela igualdade dos negros nos Estados Unidos enfrentava crescente repressão estatal, incluindo a morte de manifestantes, a representação de um personagem de origem africana nas obras de Tennessee Williams reflete a sintonia com seu contexto histórico. O dramaturgo destaca as contradições da sociedade, portanto, incluindo o preconceito estrutural e a formação social. A rubrica de Williams ilustra essa exposição: “Myrtle tem o típico temor e admiração pelos negros da classe baixa do Sul” (Williams, 1976, p. 204, tradução nossa).

Chicken não é descrito como negro; a cor de sua pele não é detalhada nas rubricas ou nos diálogos. Em algumas encenações, o ator escolhido para o papel não possui origem africana ou pele preta. Williams permite, dessa forma, que a caracterização de Chicken esteja confinada à construção interna do personagem, evitando focar na aparência externa. Este personagem é, portanto, fundamental em termos de representatividade sócio-política, sendo o único em tais condições em toda a obra conhecida do autor.

> Chicken: Agora me escute. Minha mãe tinha sangue negro em suas veias. Ela não era negra, mas também não era branca, e é por isso que tenho a pele escura com olhos sardentos e levo uma vida como um cão que ninguém possui e que não possui nada. Pergunte a qualquer cachorro na estrada ou na rua, qualquer cachorro e estrada, qualquer rua, se isso não é a maldita verdade que me fez ser suspeito por aqui. Então. Você está chorando de novo?
>
> Myrtle: – Com, com – uma nervosa – compaixão por você.
>
> Chicken: Guarde isso, enfie onde quiser, esqueça. Eu não quero. Quando você quer compaixão, é quando está em apuros. Até o pescoço, até os peitos, até as sobrancelhas, pergunte a qualquer cachorro na rua, incluindo a si mesma (WILLIAMS, 1976, p. 205, tradução nossa).[5]

[5] Chicken: Now listen to me. My mother had colored blood in her. She wasn´t black but she wasn´t white neither, and that´s why I´m dark-complected with freckled eyes an´live the life of a dawg that nobody owns and owns nothing. Ask any dawg on a road or a street, any dawg, and road, any street, if that ain´t th´fuckin´truth which is made me suspicioned around here. So. Are you cryin´ again?
Myrtle: - With, with - nervous - sympathy fo´you.



Ao permitir que Chicken detenha terras férteis nas proximidades do Mississipi, possibilita que ele assuma uma identidade estadunidense equiparável à dos homens brancos nativos. Dessa forma, ele pode aspirar a uma posição social semelhante, buscando seu espaço nas estruturas de poder na região. “Chicken: Você consegue beijar e gostar de beijar um homem que é acusado de ter sangue negro em seu corpo?/Myrtle: Não! Sim! Isso não faria diferença para mim” (Williams, 1976, p. 201, tradução nossa).

> Chicken: Então eu disse ao meu meio-irmão Lot, ‘Eu quero este lugar quando você partir. Eu estive aqui toda a minha vida. Eu estava aqui antes de você chegar, e quero estar aqui quando você for embora.’ Está entendido, agora, está claro?
>
> Myrtle: Sim, sim, claramente, claramente...
>
> Chicken: Ótimo. Então. Nós colocamos isso por escrito. Fizemos um contrato, legal! Agora! [*Ele tira sua carteira e desenrola dela uma grossa borracha*.] Eu tenho esse papel para provar. [*Ela estende a mão enquanto ele mostra o papel de sua carteira*.] Ah, não. Alguma mão curiosa por aí! - Olhe, mas não toque! - Entendeu? Eu nunca deixo este papel sair das minhas mãos. Eu o guardo com minha vida, minha alma e meu corpo. Então agora você vê.
>
> Myrtle: Ah, sim, agora eu vejo.
>
> Chicken: Você nem está olhando para ele. Olhe para este papel, por favor. [*Ele o balança na frente dela*.] Parece legal para você? Você vê este selo notarial e os nomes das testemunhas nele? Você vê a assinatura de Lot e a minha nele (Williams, 1976, p. 190, grifos do autor, tradução nossa.)[6]

Chicken: Keep it, shove it, forget it. I don´t want it. When you want sympathy, then is when you´re in trouble. Up to your as, up to your tits, up to you eyebrows in it, ask any dawg in the street, includin´you´self.

[6] Chicken: So I said to my half brother Lot, “I want this place when you´re gone. I been on this place all my life. I was here before you come to it, and I want to be here when you go.” Is that understood, now, clearly?
Myrtle: Yes, yes, clearly, clearly...
Chicken: Good. So. So we put it on paper. Had it drawn up, legal! Now! [*He removes his wallet and undolds from about it a thick rubber band*.] I got this paper to prove it. [*She stretches out her hand as he produces the paper from his wallet*.] Oh, no. Someone´s got itchy fingers! - Look but don´t touch! - Understand? I never let this paper out of my hands. I guard it with my life and my soul and my body. So now you see.
Myrtle: Oh, yes, now I see.



De maneira crítica, Tennessee Williams apresenta um personagem divergente dos estadunidenses brancos protestantes, estabelecendo uma oposição dialética com a questão da propriedade: Chicken busca manter/criar uma pose aristocrática para obter prestígio e inserção na sociedade sulista. Os símbolos verbais utilizados na peça reforçam o empoderamento do homem negro nesse contexto conservador. Ao dominar o irmão branco, rebaixando-o por seu comportamento não heteronormativo, Chicken se equipara aos brancos sulistas preconceituosos. “Lot: – Chicken me chama de veado.” (Williams, 1976, p. 137, tradução nossa).

Enquanto Myrtle realiza o sonho tradicionalista da moral sulista ao se casar, anulando suspeitas de prostituição, Chicken segue um caminho inverso. Conquistá-la simboliza a associação à terra que aspira reinar, reforçando a sustentabilidade da propriedade. Ao passo que domina a mulher branca, Chicken ascende ao *status* de rei do que ele chama de “reino da Terra” – a Terra seria a metonímia para se referir à sua própria propriedade –, uma referência contundente ao título da peça. Essa posição desafia a opressão imposta pelo irmão branco.

Em meio às turbulências da sociedade tradicionalista, especialmente no sul, Williams retrata um homem de origem africana tomando posse de uma mulher e propriedade, desafiando as lideranças, dando a ele uma conexão tênue com os líderes negros daquele momento Malcom X, Angela Davis e Martim Luther King, porém igualando-se aos exploradores agrários brancos.

A brutalidade verbal de Chicken contrasta com a delicadeza de Lot, desafiando estereótipos de gênero e destacando as complexidades das relações familiares disfuncionais. Myrtle e Lot são objetificados e tratados como inferiores, perpetuando normas e expectativas sociais. A construção masculina de Lot desafia esses estereótipos, emergindo um estranhamento em relação à sua figura, então grotesca, tão efeminada e frágil, envolvido em um casamento com uma mulher. Tal

---

Chicken: You ain´t even looking at it. Look at this paper, will you? [*He shakes it in front of her.*] Does it look legal to you? You see this notary seal and names of witnesses on it? You see Lot´s signature on it and my signature on it?



fato, torna sua participação na peça um expediente épico e provoca reflexões sobre a condição do homem na sociedade, especialmente o homossexual com liberdade para se expressar.

Lot

Talvez um dos personagens mais provocativos de toda a obra publicada de Williams até o momento nos Estados Unidos, Lot só é comparado a Candy, de *And Tell Sad Stories of the Deaths of the Queens*... [E contar tristes histórias das mortes das bonecas..., escrita em 1957 e 1973]. São as duas únicas peças onde Williams figura o homem se vestindo de mulher como expediente claro do grotesco para causar estranhamento e evidenciar as contradições da sociedade que busca a normatização comportamental e a negação da diversidade, a fim de promover o *American Dream* e a superioridade dos conceitos institucionais da família tradicional, cristã, heteronormativa e branca.

> Lot: Eu percebo que me assemelho à minha mãe.
>
> Myrtle: Para mim, você se parece apenas com você. O primeiro, o mais refinado, o único homem em minha vida. Pele, olhos, cabelos que qualquer garota ficaria com inveja. Uma boca como uma flor. Me beije! [*Ele se entrega a um beijo.*] Mmmmm, eu poderia te beijar para sempre!
>
> Lot: Eu não conseguiria respirar.
>
> Myrtle: Você é refinado e elegante como este lugar (Williams, 1976, p. 135, tradução nossa).[7]

Lot desafia os estereótipos de gênero associados aos homens cisgêneros ao adotar uma expressão não conformista, distante das convenções comportamentais esperadas. A expressão de gênero, que não determina a identidade interna, é

7 Lot: I realize that I resemble my mother.
Myrtle: To me you resemble just you. The first, the most, the only refined man in my life. Skin, eys, hair any girl would be jealous of. A mouth like a flower. Kiss me! [*He submits to a kiss*.] Mmmmm, I could kiss you forever!
Lot: I wouldn´t be able to breathe.
Myrtle: You´re refined and elegante as this parlor.



crucial para compreender a complexidade da sua apresentação ao se vestir de mulher. Sendo assim, Lot pode ser descrito como um homem gay desafiando as normas tradicionais. “Lot: Essa é a história. Nós nos casamos na televisão./Chicken: Vocês simularam um casamento fictício para enganar o público, né?” (Williams, 1976, p. 150, tradução nossa).

Ao rejeitar os estereótipos masculinos, Lot questiona a limitação da masculinidade a traços como agressividade e virilidade, traços de Chicken, seu contraponto. Sua variedade de interesses e sensibilidades destaca uma abordagem diversa da masculinidade. “Lot: Vou te satisfazer quando recuperar minhas forças, e enquanto isso – finja que eu te satisfaço. Completamente. Já estou fazendo isso. Quero dizer, quando estiver falando com o Chicken” (Williams, 1976, p. 136, tradução nossa).

Lot, perante os desafios relacionados à sua identidade sexual, enfrenta pressões sociais para conformar-se a um ideal masculino restrito. Ao superar essas dificuldades ao final, ao se vestir com as roupas de sua mãe, ele assume seu espaço e afirma sua identidade. Sendo assim, morre feliz duplamente, acreditando que suas terras ficarão com Myrtle e não com seu meio-irmão afrodescendente.

> Myrtle: Querido, a noite passada não conta. Você estava muito nervoso. Vou te dizer algo que sei que pode te surpreender. Um homem fica duas vezes mais nervoso do que uma mulher, e você fica duas vezes mais nervoso do que um homem.
>
> Lot: Quer dizer que eu não sou homem?
>
> Myrtle: Quero dizer que você é superior a um homem. [*Ela o abraça e canta* -] “Aconchegue-se um pouco mais, meu querido.
>
> Aconchegue-se e diga que você será o meu vinho envolvente![8]” (Williams, 1976, p. 135, grifos do autor, tradução nossa).[9]

[8] Essa música é chamada *Cuddle Up a Little Closer, Lovey Mine* [Abraça-me um pouco mais perto, meu amor]. É uma canção popular escrita por Karl Hoschna, com letras de Otto Harbach. Foi lançada em 1908 e desde então foi regravada e reutilizada em diversas ocasiões e produções teatrais e cinematográficas. A letra da música é frequentemente associada a cenas românticas em filmes, séries e peças teatrais.



O grotesco é uma ferramenta para subverter as normas estabelecidas, desafiar o status quo e fazer uma análise crítica da sociedade e suas estruturas de poder (Fearnow, 1997). Com ele, Williams aborda questões sociais complexas de uma forma impactante e inovadora, levando o público a repensar suas próprias percepções e preconceitos em relação ao gênero e à sexualidade.

> A escada é abaixada e iluminada. Lot aparece como um fantasma no foco de luz fria no topo da escada. Ele veste um vestido branco e translúcido para evocar a imagem de sua mãe durante o verão. Enquanto está lá em cima, ele coloca um largo "chapéu de quadro"[10] translúcido, sua coroa decorada com flores desbotadas. O efeito é ao mesmo tempo bizarro e belo. Há um acorde de música como uma trombeta abafada tocando um *blues*. Então, Lot começa a descer as longas escadas. A cada passo, sua respiração fica mais alto, mas sua agonia é transfigurada pela paixão assexuada das travestis. Ele tem um sorriso fixo que é quase extático. Chicken salta da mesa da cozinha e vai para a porta da cozinha. Ele parece impressionado, mas não surpreso. Myrtle está aterrorizada (Williams, 1976, p. 211, grifo do autor, tradução nossa.)[11]

Lot é descoberto com as roupas da mãe e Williams faz, assim, um paralelo com o filme *Psicose* [*Psyco*, direção Alfred Hitchcook, 1962] (Psicose, 2017). Utiliza expedientes que levam a identificar um caráter exagerado e distorcido do personagem, uma ferramenta para evidenciar a arbitrariedade das normas de

---

[9] Myrtle: Baby, last night don´t count. You was too nervous. I´ll tell you something I know that might surprise you. A man is twice as nervous as a woman, and you are twice as nervous as a man.
Lot: Do you mean I´m not a man?
Myrtle: I mean you´re superior to a man. [*She hugs him to her and sings* -]
"Cuddle up a little closer, baby mine.
Cuddle up and say you´ll bem y clinging wine!"

[10] É um tipo de chapéu feminino que se tornou popular no final do século XIX e início do século XX. É caracterizado por ter uma aba larga e plana, geralmente com diâmetro de pelo menos 45 centímetros ou mais, podendo ser adornado com fitas, penas, flores e outros enfeites extravagantes. O termo *picture hat* deriva do fato de que esses chapéus muitas vezes se assemelham aos chapéus exagerados usados por mulheres em retratos e fotografias de época.

[11] The flight of stairs is lowered and the top of them lighted. Lot appers like na apparition in the pool of cool light at the stair-top. He has put on the gauzy White dress to conjure na image of his mother in summer. As he stands above the stairs he now puts on a translucent, wide "picture hat," the crown of it trimmed with faded flowers. The effect is both bizarre and beautiful. There is a frase of music like a muted trampet playing a blues song. Then Lot starts his descente of the deep stairs. With each step his gasping for breath is louder, but his agony is transfigured by the sexless passion of the transvestite. He has a fixed smile which is almost ecstatic. Chicken leaps off the kitchen table and goes to the position where the kitchen door would be. He seems impressed but not suprised. Myrtle is terrified.



gênero e sexualidade impostas pela sociedade. “Chicken: Desce as escadas parecendo exatamente como ela [sua mãe] e senta-se em sua sala, conversando consigo mesmo na mesma voz que a dela [de sua mãe] [...]” (Williams, 1976, p. 206, tradução nossa).[12]

Assim como Lot, Norman Bates desafia as noções convencionais de masculinidade ao apresentar traços que fogem do estereótipo do homem dominante e viril. Eles são figurados como introvertidos, com uma relação simbiótica e perturbadora com suas mães, e uma fragilidade emocional que se manifesta em comportamentos violentos – Norman como um assassino e Lot como o irmão branco que tem o poder de tirar a propriedade do irmão afrodescendente. Porém, ambos são delicados e efeminados. “Lot: Não se sente nas cadeiras douradas de mamãe. Elas são muito frágeis” (Williams, 1976, p. 130, tradução nossa). No filme, Norman foi interpretado pelo ator homossexual Anthony Perkins – famoso pela sua timidez e delicadeza –, que veio a falecer de complicações da AIDS em 1992. Em ambas as figurações, o grotesco desafia a ideia de que a masculinidade é sinônimo de força e controle, expondo as contradições e complexidades existentes nas normas de gênero.

A inclusão dessa referência fílmica na peça amplia o diálogo do teatro de Williams da década de 1960 com a cultura *pop* e a contracultura, conectando-se com a narrativa cinematográfica e destaca a influência e a importância dessas expressões artísticas para estabelecer um diálogo com as questões prementes daquele momento na sociedade.

Ao juntar elementos do *camp*, do grotesco e da referência à cultura *pop*, a peça se torna um espaço de resistência e contestação das normas sociais, desafia as convenções estabelecidas, promovendo experiências e identidades discrepantes do que é aceito socialmente, ao mesmo tempo em que se conecta com as tendências artísticas e culturais da época.

[12] Chicken: Comes downstairs lookin´jus´like her an´ sits in her parlos, talkin´ to himself in the same voice as hers [...].



> Lot: Minha mãe assinava a *Vogue* e nós dois a liamos. Eu sei que o segredo de se vestir bem é vestir-se de acordo com a ocasião.
>
> Myrtle: Que ocasião é essa? Você pode me dizer?
>
> Lot: Pode ser o fim do mundo, mas mesmo assim – essa saia de imitação de veludo quase até o tornozelo pode não ser apropriada para isso.
>
> Myrtle: Isso não é o fim do mundo, Deus ajude, Jesus, e esta saia é de um veludo lavável. Lot: Não existe veludo de verdade que seja lavável, Myrtle.
>
> Myrtle: Bem, juro, você fala como um estilista, querido.
>
> Lot: Minha mãe, Senhorita Lottie, tinha um bom gosto na moda que um estilista de Paris poderia invejar (Williams, 1976, p. 157, tradução nossa).[13]

Ao destacar os estereótipos e preconceitos associados à homossexualidade e à masculinidade não convencional, *Kingdom...* coloca em xeque as estruturas de poder não só no Sul dos Estados Unidos, elevando a peça a um caráter universal. “Lot: [...] Meu cabelo é pintado” (Williams, 1976, p. 159, tradução nossa).[14] Isso pode servir como um meio de confrontar e desestabilizar as hierarquias sociais, além de opor-se as expectativas de comportamento e identidade sexual impostas.

Últimas considerações

Kingdom of Earth é uma reflexão profunda dos contextos sociais, históricos, culturais e políticos da década controversa e contundente de 1960. Através da figuração da mulher, do homem afrodescendente e de um personagem LGBTQIAPN+, a peça explora temas como a propriedade, a sexualidade, a discriminação racial e de gênero, e a busca pela identidade.

---

[13] Lot: My mother subscribed to Vogue and we both read it. I know the secret of dressing well is to dress in a way that´s appropriate to the occasion.
Myrtle: What occasion is this? Can you tell me?
Lot: It could be the end of the world, but even then – that almost ankle-length imitation velvet skirt might not be appropriate to it.
Myrtle: This ain´t the end of the world, God help em, Jesus, and this skirt is washable velvet.
Lot: There is no such thing as real velvet that´s washable, Myrtle.
Myrtle: Well, I swan, you talk like a dressmaker, baby.
Lot: My mother, Miss Lottie, had a sense of style that a Paris designer might envy.

[14] Lot: [...] My hair is bleached.



Por meio dos personagens de Chicken, Myrtle e Lot, Williams aborda a luta desses grupos marginalizados para encontrar seu lugar na sociedade sulista. Chicken luta pela propriedade e pela identidade como homem negro em um mundo dominado pelos brancos. Myrtle busca viver com dignidade após uma vida de prostituição, enfrentando o preconceito, a submissão e o estigma social da mulher que precisa se submeter às normas patriarcais. Lot, por sua vez, lida com sua sexualidade e a busca por aceitação e identidade.

A peça, no contexto da década de 1960, revela as contradições e desafios enfrentados por esses personagens em um momento de transformações sociais e culturais nos Estados Unidos. Ao explorar o grotesco e desafiar as normas de gênero e sexualidade, *Kingdom of Earth* se torna uma obra politicamente engajada. Através dos elementos *camp* e grotescos, Williams expõe as artificialidades e arbitrariedades das normas sociais, destacando a diversidade e a complexidade das identidades humanas.

Ao fazer paralelos com o filme *Psicose*, de Alfred Hitchcook, a peça estabelece conexões com a cultura *pop* e a contracultura, além do experimentalismo do teatro *off-off-Broadway*. Isso amplia o diálogo com as tendências artísticas e culturais do momento, enquanto subverte as expectativas convencionais de gênero e sexualidade. Williams faria outra referência ao cultuado diretor cinematográfico na peça *The Gnädges Fräullein* [A mulher graciosa, 1966, encenada no Brasil em 1987], quando a personagem Fräullein é atacada por pássaros na praia e pedaços de seus olhos são levados por eles, uma remissão clara a *The Birds* [Os pássaros, 1963].

Com esta aproximação dialética sobre as conjunturas culturais, sociais, históricas e políticas de *Kingdom of Earth* é possível identificá-la como uma dramaturgia que não pode ser simplesmente classificada como uma abordagem temática de família disfuncional, pelo fato de apresentar dois irmãos disputando terras e uma mulher. Williams vai além dessa simplificação modular analítica,



extrapolando para uma abordagem crítica da estrutura da sociedade sulista ao colocar três personagens absolutamente impensáveis em sua obra canônica – um homem afrodescendente, um homossexual e uma mulher solteirona desesperada em se casar – em meio ao afloramento dos problemas desta sociedade. Dessa forma, a expressão *família disfuncional* se torna uma lente pela qual examina-se as estruturas sociais e as interações complexas que moldam as famílias e a sociedade em geral.

Com esta peça, Williams lança mão de personagens que tangenciam pautas sempre importantes a serem discutidas na sociedade, tanto no seu tempo, quanto contemporaneamente. A questão da mulher e de indivíduos LGBTQIAPN+ ajudam a construir uma discussão profunda sobre a propriedade nos Estados Unidos, revelando o quanto ela pode empoderar o indivíduo, retirando-o potencialmente da marginalização – o negro, a mulher solteira e o indivíduo LGBTQIAPN+ – somente por se igualar aos poderosos bancos donos de terra. “Chicken: [...] Eu quero olhar para a minha terra. [*Sai e vai até o proscênio, seu rosto está exultante*] – *Cantem, cantem sapos e grilos, que Chicken é o rei!* [...]” (Williams, 1976, grifos do autor, tradução nossa).[15]

Embora as *late plays* de Tennessee Williams tenham sido inicialmente marcadas pelo fracasso de público e crítica, é essencial reconhecer que sua ressurgência crítica e o interesse renovado nas últimas décadas, nos Estados Unidos, lançaram luz sobre o valor artístico e cultural dessas obras.

Com a análise dos contextos de *Kingdom of Earth*, observa-se que Williams sublinha, com sua crítica social, significados bastante relevantes para a contemporaneidade e para a historicização das questões da mulher, do negro e de personagens LGBTQIAPN+. Portanto, aquele fracasso inicial já comentado não deve ser visto como um julgamento definitivo do mérito das *late plays* de Williams, mas sim como um exemplo de como a apreciação da arte pode ser moldada pela

[15] Chicken: [...] I want to look at my – land. [*He goes out and moves downstage, his face exultant*.] – *Sing it out, frogs na´crickers, Chicken is king!* [...]



conjuntura histórica, o preconceito artístico e pela evolução das sensibilidades culturais perante o anacronismo de suas definições.

Referências:

BAPTIST, Edward. *A metade que nunca foi contada:* a escravidão e a construção do capitalismo norte-americano. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2019. 552 p.

DORFF, Linda. *Disfigured Stages:* The Late Plays of Tennessee Williams, 1958-1983. Tese (Doctor of Philosophy). New York: University of New York, 1997. 401 p.

IBDB. *Internet Broadway Database.* Tennessee Williams. Disponível em: https://www.ibdb.com/broadway-production/the-seven-descents-of-myrtle-3385#OpeningNightCast.Acesso em: 30 jun. 2023.

FEARNOW, Mark. *The American Stage and the Great Depression:* A Cultural History of the Grotesque Cambridge Studies in American Theatre and Drama. Cambridge: Cambridge University Press, 1997. *E-book.*

KAPLAN, David. Mr. Williams is Advised to Stay Silent. In: KAPLAN, D. (Ed.). *Tenn at One Hundred:* The Reputation of Tennessee Williams. Est Brunswick: Hansen Publishing Group, 2011. p. 182-207.

NYE, Andrea. A Análise do Patriarcado. In: _____. *Teoria feminista e as filosofias do homem.* Tradução de Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Record-Rosa dos Tempos, 1995. p. 142-203.

PROSSER, W. *The Late Plays of Tennessee Williams.* Maryland: The Scarecrow Press, 2009.

PSICOSE. Youtube, 11 jul. 2017. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=uxwRKlmOkTU&t=517s. Acesso: 31 jan. 2023.
ROSCOE, Will. 1960: The Turning Point. In: *FoundSF* – The San Francisco Digital History Archive. Disponível em: <https://www.foundsf.org/index.php?title=1960:_A_Turning_Point>. Acesso: 13 jul. 2023.

ROSENTHAL, Caitlin. Capitalism when Labor Was Capital: Slavery, Power, and Price in Antebellum America. Capitalism. *A Journal of History and Economics*, v. 1, n. 2, pp. 296-337, 2020. Disponível em: <https://muse.jhu.edu/article/761119>. Acesso: 13 jul. 2023.



SADDIK, Annette J. *The Politics of Reputation* – The Critical Reception of Tennessee Williams' Later Plays. Cranbury: Associated University Presses, 1999. 173 p.

SOUZA, Isabel Cristina Alvares de. Representações da mulher do Sul dos Estados Unidos: *Gone With The Wind*, de Margaret Mitchell Marsh, e *A Rose For Emily*, de William Faulkner. *Revista Argumento*, Ano 11, No 18, 2010. pp. 22-46. Disponível em: <https://revistas.anchieta.br/index.php/revistaargumento/article/view/692/598>. Acesso: 13 jul. 2023.

VIDAL, Camila. Liberalismo e conservadorismo nos Estados Unidos: construção e evolução no século XX. *Campos Neutrais* – Revista Latino-Americana de Relações Internacionais Vol. 1, Nº 3, p. 33–55. Setembro–Dezembro, 2019. Disponível em: <file:///C:/Users/3237218/Downloads/9575-Texto%20do%20artigo-41136-1-10-20210426.pdf>. Acesso: 13 jul. 2023.

WILLIAMS, Tennessee. *Kingdom of Earth* (The Seven Descents of Myrtle). New York: Dramatists Play Service, 1998. 72 p.

WILLIAMS, Tennessee. *The Magic Tower and Other One-act Plays*. Thomas Keith (Ed.). New York: New Directions, 2011. 286 p.

WILLIAMS, Tennessee. *The Theatre of Tennessee Williams* – Vol. 5. New York: New Directions, 1976. 370 p.

Luis Marcio Arnaut de Toledo
Doutor em Teoria e Prática do Teatro pela Universidade de São Paulo (Escola de Comunicação e Artes - USP). Possui graduação em Licenciatura em Teatro pela Faculdade Paulista de Artes (2015) e em Engenharia Civil pela Universidade Estadual de Maringá (1990); Mestrado em Engenharia Civil pela Universidade Federal de Santa Catarina (1995), Especialista em Teatro-Educação (2017) pela Faculdade Paulista de Artes e Aperfeiçoamento em Planejamento de Sistemas Energéticos (1998) pela Unicamp. Atualmente é engenheiro da Universidade de São Paulo, consultor em dramaturgia e membro da Cia. Teatral Triptal. Faz estágio pós-doutoral na Universidade Estadual de Campinas no Instituto de Artes, no Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena, sob a supervisão do Prof. Dr. Marcelo Lazzaratto. Áreas de interesse: dramaturgia, dramaturgia estadunidense, teatro contemporâneo, teatro realista e naturalista, teatro do absurdo, teatro expressionista, análise dramatúrgica, crítica teatral, visualidades da cena, tradução de dramaturgia, dramaturgismo, teatro brasileiro, expressionismo.



Disponibilidade dos dados da pesquisa: o conjunto de dados de apoio aos resultados deste estudo está publicado no próprio Artigo.
Recebido em 11 de janeiro de 2024
Aceito em 11 de fevereiro de 2024
Editor responsável: Júlia Maria Hummes
ISSN 2319-0868
Qualis A1 em Arte, Educação, Filosofia, História, Interdisciplinar, Linguística e Literatura

Creative Commons Não Comercial 4.0 Internacional de Revista da FUNDARTE está licenciado com uma Licença Creative Commons - Atribuição-NãoComercial-CompartilhaIgual 4.0 Internacional.
Baseado no trabalho disponível em https://seer.fundarte.rs.gov.br/index.php/RevistadaFundarte.
Podem estar disponíveis autorizações adicionais às concedidas no âmbito desta licença em https://seer.fundarte.rs.gov.br/