

**Roberto Rillo Bísvaro**

**O CHOQUE DOS MUNDOS**

**OU**

**UMA LEITURA MATERIALISTA DA PEÇA**

**AND THINGS THAT GO BUMP IN THE**

**NIGHT, DE TERRENCE McNALLY**

Tese apresentada ao Departamento de Letras Modernas na área de Estudos Lingüísticos e Literários em Inglês da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo como um dos requisitos para a obtenção do grau de doutor em Letras sob a orientação da Profa. Dra. Maria Silvia Betti.

**São Paulo**

**2006**

# **Livros Grátis**

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

## AGRADECIMENTOS

A qualidade pretendida deste trabalho certamente não seria possível se eu não pudesse ter contado com a sorte da presença das seguintes pessoas:

Minha mãe, a Dona Néia, que durante os anos todos de viagens a São Paulo, leituras e redação desta tese, teve em casa um filho muita vezes “ausente”, imerso que estava na concepção deste texto.

Minha orientadora, a Profª. Maria Sílvia Betti, que também teve que lidar com um orientando “ausente”; presente no mais das vezes via correspondência eletrônica. Agradeço a grande liberdade dada durante o período de pesquisa e redação e, sobretudo, a leitura minuciosa e aos comentários certos que colocaram este trabalho no devido eixo.

Peter Van Derick, amigo ausente fisicamente, mas que se faz presente desde meu mestrado como perene fonte de informações, interesse, entusiasmo e estímulo com relação à minha pesquisa. Foi ele quem primeiro me apresentou a obra de Terrence McNally. Que mais precisa ser dito?!

Jayme Monteiro Jr, amigo de tantos anos, o qual, com infinita boa vontade, proporciona-me hospedagem, favores, muito bom papo e companhia.

A Profª. Maria Eliza Cevasco, que com sua disciplina sobre o método crítico de Fredric Jameson, abriu perspectivas – e, talvez mais importante, fez germinar uma série de dúvidas - que acabaram servindo de norte para meu trabalho.

O Prof. José Carlos Sebe Bom Meihy, tão atento e generoso para compartilhar material e informações quanto rigoroso nas críticas e comentários.

## RESUMO

Este trabalho é um estudo da peça *And Things that Go Bump in the Night*, escrita pelo norte-americano Terrence McNally na primeira metade da década de sessenta. À luz do materialismo cultural, estabeleço as relações entre a forma e o tema da obra com as condições de possibilidade históricas existentes na época de sua escrita. A conclusão geral a que chega este trabalho é a de que o choque de coisas aludido no título é o choque entre um estágio do modo de produção capitalista que chegava ao fim e outro que se iniciava então. Em nível mais específico, demonstro que na peça de McNally já podemos detectar os rumos que os movimentos sociais tomaram – mormente o Movimento Gay – a partir da década de sessenta, como consequência da própria necessidade de expansão do capital.

**PALAVRAS-CHAVE:** dramaturgia norte-americana contemporânea, Terrence McNally, Movimento Gay, Anos sessenta, Crítica Literária Materialista.

## ABSTRACT

This is a study of the play *And Things that Go Bump in the Night*, by American playwright Terrence McNally, written in the first half of the 1960's. Using cultural materialism as my theoretical basis, I try to establish the connection between forms and themes found in the play to the historical conditions by the time the play was written. My conclusion is that the “bump” alluded to in the title of the play is the result of the turmoil produced by the shift from a stage of capitalism to a new stage of this mode of production. More specifically, I will show that in McNally's work one can already detect the directions followed by the social movements of the 1960's – especially the Gay Movement – as a consequence of the very need for the expansion of capital.

**KEYWORDS:** contemporary American dramaturgy, Terrence McNally, Gay Movement, The Sixties, Materialist Literary Criticism.

Introdução.....	5
O Choque dos Mundos ou Uma Leitura Materialista da Peça <i>And Things that Go Bump in the Night</i> , de Terrence McNally...12	
Conclusão.....	168
Anexo.....	176
Referência Bibliográficas.....	185

## INTRODUÇÃO

Entre 1999 e 2002, período em que escrevi minha dissertação de mestrado, entrei em contato não apenas com a obra do dramaturgo norte-americano Terrence McNally, mas também com muito do debate a respeito de homossexualidade, “identidade” gay, AIDS e toda uma gama de assuntos correlatos. Minha dissertação foi sobre a inversão de estereótipos gays usados na peça *Lips Together, Teeth Apart* (1991). Nela, o dramaturgo constrói personagens heterossexuais que apresentam diversos estereótipos utilizados desde muito na criação de personagens gays. Este recurso na composição das personagens nos permite uma leitura da obra que nos leva à conclusão de que o chamado “problema da homossexualidade” não está nela, mas sim na forma como é encarada pelo meio social. O uso de estereótipos gays em heterossexuais também ressalta o que pode haver em comum entre homo e heterossexuais, não insistindo numa suposta “identidade gay”, o que, aliás, estaria tão ao gosto de boa parcela do *establishment* intelectual e acadêmico norte-americano contemporâneo, tão afeito aos estudos identitários, minoritários e afins.

Em meu doutorado decidi continuar estudando a obra de McNally. De início, pensei em novamente abordar alguma questão que fosse essencialmente relacionada à homossexualidade para verticalizar e dialetizar alguns dos pontos levantados durante as inúmeras leituras do período de mestrado. Primeiramente, decidi tomar um conjunto de várias peças e nelas observar como McNally se utilizava dos estereótipos comumente atribuídos aos gays, a fim de poder detectar no percurso de sua obra quais os avanços e retrocessos que nela podiam ser observados com relação à representação das personagens gays. Chegado o momento do exame de qualificação, entretanto, a banca examinadora verificou algo que eu inconscientemente já percebera, mas que não havia ainda alcançado a superfície da consciência. Após um capítulo inicial algo extenso o qual versava sobre homossexualidade, estereotipação, o uso de estereótipos gays no teatro e outros assuntos correlatos, apresentei uma análise provisória da primeira peça que constituiria meu *corpus*: *And Things that Go Bump in the Night* (1965). Nessa amostra de análise, dediquei meras cinco páginas ao tema da estereotipação! Ou seja, o material que tinha nas mãos e o meu trajeto de leituras e reflexões me impeliavam a discutir outra coisa muito mais profunda e mais geral do que aquilo a que me propusera de início.

Naquela amostra de análise para a banca tentei demonstrar qual contradição social McNally tentava resolver simbolicamente através de sua peça (voltarei a isso mais adiante). Em minha mente insistiam em permanecer duas coisas que havia lido recentemente. Uma delas era a afirmação de Fredric Jameson de que em nosso tipo de sociedade atual observa-se um esforço enorme para que nos esqueçamos de que os anos sessenta foram “*apaixonadamente políticos*”. Imediatamente a seguir, e referindo-se ao teatro, o ensaísta afirma que até mesmo os encenadores mais estetizantes do período acreditavam “*que a produção teatral era um tipo de práxis*” que podia trazer contribuições para a vida de forma geral<sup>1</sup>. A outra coisa que eu não queria esquecer era a afirmação de Howard Stein, presente em uma coletânea de ensaios sobre a obra de McNally. Em texto sobre suas primeiras peças, Stein afirma que em *And Things that Go Bump in the Night* as preocupações do dramaturgo texano são “*metafísicas e não físicas*”<sup>2</sup>. Entretanto a obra apresenta um grupo de personagens atemorizados por uma misteriosa coisa que ceifa a vida de milhões, e é a postura que assumem perante ela que determinará seu destino final. Além disso, uma das personagens é um jovem que participa de passeatas políticas, uma outra está a escrever uma Crônica que pretende registrar como era o passado daquela gente. Mesmo as personagens que parecem mais “alienadas” em determinado momento demonstram ter consciência de por que vivem aquela situação de asfixia e terror paralisante. Nada disso me parecia metafísico. Muito pelo contrário. De início percebi que a asserção de Stein cumpria precisamente o papel de desarmar politicamente a peça de McNally (não me interessa aqui cogitar sobre a intencionalidade ideológica ou não disso). Parecia-me, portanto, que uma análise da peça que não trouxesse à superfície o seu caráter de *práxis* política jogaria outra pá de cal na montanha de descartes e esquecimentos propositais que se vêm acumulando desde meados do século XX nas mais diversas áreas do pensamento e da produção artística, mormente quando representam algum potencial de transformação das estruturas sociais capitalistas vigentes.

Também não acreditava conveniente focar minha análise apenas e tão somente nas questões pertinentes às possíveis discussões sobre temas gays que a peça enseja.

---

<sup>1</sup> JAMESON, Fredric. *A cultura do dinheiro: ensaios sobre a globalização*. Seleção e prefácio de Maria Elisa Cevasco. Tradução Maria Elisa Cevasco e Marcos César de Paula Soares. 3ª. Ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2002. p. 75.

<sup>2</sup> STEIN, Howard. *The early plays of Terrence McNally*. In ZINMAN, Toby Silverman (ed.). *Terrence McNally: a casebook*. New York and London: Garland, 1997. p.19.

Obviamente que os problemas inerentes à homossexualidade e as soluções encontradas pelos gays para combatê-los conteriam, por si mesmos, os dilemas e contradições em escala mais geral. Dito de outro modo, a maneira como a sociedade em geral percebia os gays e os meios que estes encontraram para tentar debelar a homofobia podem nos dizer não apenas em que estágio o capitalismo se encontrava na época de produção da peça, como também nos esclarecer os caminhos e descaminhos que a sociedade de forma geral seguiu após os anos sessenta, se analisarmos o que aconteceu com o movimento gay. Desse modo, uma análise que enfatizasse apenas e tão somente os temas gays poderia me conduzir a algum entendimento da situação. Colocava-se-me entretanto, um perigo o qual temia sobremaneira. Atualmente, na chamada “pós-modernidade”, é prevalente a retórica de que vivemos em um mundo esquizofrênico, composto de múltiplas e cambiáveis “identidades”. É um mundo, portanto, altamente fragmentado, no qual os mais diversos grupos lutam para afirmar sua existência numa batalha constante pela obtenção de direitos e reconhecimento. Como afirmarei nesta tese, esse estado de coisas é parte de uma herança que se torna explícita no movimento pelos direitos civis dos anos sessenta, mas que já vinha sendo contruída desde pelo menos os anos trinta. Desse modo, meu receio era que se enfocasse apenas e tão somente assuntos relacionados aos gays eu estivesse precisamente reproduzindo essa fragmentação. Mesmo que o movimento gay fosse em escala menor o que se processava em escala maior, eu me propunha a fazer alusões a essa macro-escala o mais possível até porque sem isso se perderia a noção de que o que aconteceu no movimento gay foi parte de um processo geral.

Também me interessava destacar tanto quanto me fosse possível, quais os descartes que ocorreram, nos mais diversos níveis e áreas que minha análise pudesse investigar, e que contribuem para essa tentativa de despolitização não apenas dos anos sessenta, mas de todo um período que precedeu os anos cinqüenta. Tais descartes também contribuem para o reforço da fragmentação e da descrença pós-moderna na militância política realmente transformadora e não apenas focada em pequenas mudanças que em última análise não oferecem perigo à ordem vigente, mas antes, acabam por reproduzir dentro de cada grupo as mesmas exclusões às quais esses próprios grupos estão sujeitos em relação à sociedade como um todo.

Finalmente, e isso era o mais importante!, cabia-me e interessava-me perceber esses caminhos e descaminhos citados acima no próprio texto da peça – tanto com relação aos temas abordados, quanto com relação a sua forma mesma -, porque não há

como não estarem presentes nele. É impossível que não estejam porque, como nos ensinou Adorno, a forma da obra de arte é conteúdo social precipitado. Desse modo, a análise de uma obra literária nos permitirá perceber com clareza a ideologia dominante do período ao mesmo tempo que nos permite constatar quais forças atuam contra essa corrente e quais a reforçam. Como escreveu Fredric Jameson, falando sobre poesia, em seu seminal ensaio, *Periodizing the 60's*:

*Obviamente, não há razão porque fenômenos especializados e de elite, como a escrita de poemas, não possam revelar padrões e tendências históricas tão vividamente como a “vida real” – ou talvez até mais visivelmente, no seu isolamento e semi-autonomia, que se aproxima de uma situação de laboratório.*<sup>3</sup>

Creio que um texto dramaturgico seja *locus* ainda mais apropriado para tal empreita, uma vez que sua recepção é muito mais explícita do que a de textos líricos. Aliás, a recepção de *And Things that Go Bump in the Night* é de assaz importância para se compreender a sua dimensão como ferramenta transgressora, apesar de suas limitações.

Apesar de não querer transformar minha tese em texto que se resumisse a discutir uma possível luta pela afirmação identitária gay, o conjunto da obra do dramaturgo estudado chama a atenção e direciona o foco de análise para o papel do gay na sociedade contemporânea. Destarte, não poderia – nem queria – fugir do assunto. O que resultou foi um texto que prioriza os aspectos relacionados à questão homossexual, mas que em sua dimensão final alcança um nível mais geral de entendimento do período histórico em que a obra foi produzida para constatar que essa questão homossexual nele veiculada foi resolvida a partir da necessidade histórica que se configurava àquela altura do modo de produção vigente. Ou seja, o que aconteceu às personagens da peça e ao movimento gay em geral foi parte de um processo gigantesco que acontecia por toda parte.

Creio ter ficado patente que a ferramenta analítica que utilizei para a exegese de *And Things that go Bump in the Night* foi o materialismo cultural, nomenclatura criada

---

<sup>3</sup> JAMESON, Fredric. *Periodizing the 60's*. In *The ideologies of theory: essays 1971-1986 – volume 2: the syntax of history*. Theory and History of Literature, Volume 49. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984. p. 179.

nos anos 70 por Raymond Williams. Investigando as condições históricas que impõem que as criações textuais sejam do jeito que são, os materialistas culturais

*debruçam-se sobre questões a respeito das relações entre culturas dominantes e subordinadas, das implicações do racismo, sexismo e homofobia, do campo para resistência subalterna e das estratégias pelas quais o sistema pode tender a assimilar ou repelir diversos tipos de dissidência*<sup>4</sup>.

Mantendo sempre isso em mente tentei jamais analisar as questões gays suscitadas pelo texto sem ter como chão a própria História, até porque, como veremos, a própria peça assim determina que o seja. Procurei detectar como o desenvolvimento do movimento gay norte-americano está inscrito na obra, sempre relacionando-o a um contexto “maior”, que é a própria evolução do capitalismo. O mesmo fiz com a análise dos recursos formais utilizados por McNally e o próprio desenvolvimento das personagens e suas ações. Do mesmo modo, detectei como o movimento gay e a peça em si assimilam elementos do próprio sistema que em princípio tentam combater.

É evidente que a detecção desses elementos em uma obra literária é impossível se não mantivermos os pés firmes no chão proporcionado pela História a fim de que entendamos as condições de possibilidade que propiciaram o surgimento daquela. Essa tarefa, entretanto, se complica porque o que está aparente na obra quase nunca é o que realmente importa se quisermos proceder a estudos realmente conseqüentes que nos possibilitem descer aos recônditos mais ulteriores do texto literário.

Por esse motivo, minha leitura da peça foi pautada pela noção jamesoniana de literatura como ato socialmente simbólico<sup>5</sup>. Segundo o teórico marxista norte-americano, a literatura tenta resolver simbolicamente alguma contradição engendrada pelas relações de produção verificadas no período histórico em que foi produzida. Essa contradição, via de regra, encontra-se “escondida” na obra, soterrada por elementos que nela estão para nos fazer desviar o olhar do que realmente importa. Isso não significa que Terrence McNally tenha propositalmente enchido sua peça de peripécias e subterfúgios deliberadamente com o intuito de mistificar o leitor/espectador. Não. O

---

<sup>4</sup> SINFIELD, Alan. *Gay and after*. London and New York: Serpent's Tail, 1998. p.147.

<sup>5</sup> O leitor que desejar conhecer a fundo a teoria de Jameson sobre a narrativa como ato socialmente simbólico não pode deixar de ler JAMESON, Fredric. *O inconsciente político: a narrativa como ato socialmente simbólico*. Tradução Valter Lellis Siqueira. Revisão da tradução Maria Elisa Cevasco. São Paulo: Ática, 1992.

autor não necessariamente precisa ter consciência de que tem uma contradição social para resolver quando se senta para escrever uma obra qualquer. Essa contradição impõe-se a ele – e a todos nós - porque é a fonte primeva das insatisfações, instabilidades e inquietudes que assombram o momento histórico de produção da obra em questão, estando, portanto, presentes na vida de todos de um modo ou de outro.

A tarefa do crítico que se utiliza dessa modalidade hermenêutica é precisamente encontrar qual é a contradição que necessitava ser simbolicamente resolvida e, além disso, destacar como a obra tenta resolvê-la. Entretanto a tarefa não pára por aí. Há que se detectar quais elementos da obra corroboram a ideologia dominante e quais são aqueles que a combatem. O que segue é minha tentativa de realizar tudo isso.

Antes de passar à análise propriamente dita, cabe aqui uma palavra a respeito do modo como escolhi estruturar meu texto. Optei por não dividi-lo em capítulos ou mesmo em sub-itens. Também não separei os diversos elementos que compõem o corpo de um texto teatral – enredo, personagens, cenário, etc. -, dedicando-lhes momentos separados para análise. Esta segue um *continuum* ininterrupto no qual entremeio paradas na análise da peça com referências a situações históricas e/ou discussões de cunho teórico sempre que estas se façam necessárias. Uma de minhas conclusões será que o processo de fragmentação que se acentua à medida que o modo de produção capitalista segue seu curso é um elemento determinante que provoca a incapacidade das personagens de se salvarem da situação terrível em que se encontram - ou de pelo menos lutarem contra. Acredito que, se dividisse a análise em elementos separados, estaria caindo na mesma armadilha perpetrada por essa tendência fragmentadora. Além disso, todos os elementos citados em análises de textos dramáticos – personagens, espaço, diálogos, etc - encontram-se intrincados no texto, constituindo a sua própria unidade. Quebrar essa unidade seria fragmentá-la, reproduzindo o processo de fragmentação prevalente na sociedade contemporânea. Tal processo impede a percepção do todo e por vezes obstrui o estabelecimento de relações conseqüentes não apenas entre os elementos dentro do tecido da obra, mas também – o que é mais grave – entre os dados e condições de possibilidade existentes no momento histórico em que a obra foi concebida.

Reconheço, todavia, que não pude evitar seguir a velha ordem racional burguesa e, por isto mesmo, minha interpretação de *And Things that Go Bump in the Night* segue a peça algo linearmente cena a cena, com ocasionais saltos para frente e para trás conforme exija minha linha de raciocínio. Não creio que essa tomada do caminho do

tradicional “começo, meio e fim” invalide meu trabalho. Antes, mostra que os trabalhos acadêmicos também criticam a estrutura vigente ao mesmo tempo em que corroboram alguns de seus traços. Esta é, afinal, a demonstração cabal da força da ideologia dominante sobre todos nós, mas também aponta, em nossas tentativas de superá-la, para saídas e soluções utópicas como a própria peça de McNally o faz.

O CHOQUE DOS MUNDOS OU UMA LEITURA  
MATERIALISTA DA PEÇA AND THINGS THAT GO BUMP IN THE  
NIGHT, DE TERRENCE McNALLY

*From ghoulies and ghosties  
And long-leggedy beasties  
And things that go bump in the night,  
Good Lord, deliver us!*  
**Prece medieval escocesa**

Terrence McNally, dramaturgo norte-americano nascido no estado do Texas em 1939, é detentor de prolífica carreira no cenário dos Estados Unidos. Dramaturgo de renome internacional, embora ainda pouco estudado academicamente<sup>6</sup>, McNally iniciou sua jornada no teatro profissional na fervilhante Nova York nos não menos fervilhantes anos sessenta. Homossexual assumido, McNally jamais se furtou a abordar os problemas advindos da homofobia, bem como celebrar o homoerotismo. Ganhador de vários prêmios *Tony*, o autor foi o primeiro a levar à Broadway uma peça – *The Ritz* (1974) – que apresenta personagens gays de forma aberta e positiva<sup>7</sup>. Isso não é pouco não apenas porque os gays – ou antes, o homoerotismo - têm sido representados de forma negativa há séculos, mas também porque até o ano de 1967 era ilegal mostrar qualquer atitude ou atividade “degenerada” nos palcos novaiorquinos. A obra do dramaturgo insere-se em um movimento maior que lutava por direitos e reconhecimento da “minorias” gay. Esse diálogo tão direto com o momento histórico no qual as peças foram produzidas faz de sua obra *locus* privilegiado de estudo.

McNally igualmente não se furtou a polemizar, algo inevitável no caso de um autor que sempre abordou o homoerotismo de forma conseqüente. Em 1998, por exemplo, a peça *Corpus Christi* causou polêmica antes mesmo de ser encenada. Aliás, a obra correu perigo de não o ser, porque apresentava uma espécie de versão homoerotizada e contenporanizada de Jesus Cristo. A polêmica deflagrada pela notícia

---

<sup>6</sup> No contexto específico da academia brasileira, desconheço qualquer outra pesquisa sobre o autor, além da minha.

<sup>7</sup> CLUM, John M. *Something for the boys: musical theatre and gay culture*. New York: Palgrave, 2001. p. 265.

da peça na mídia gerou perigo de cancelamento da produção por parte do teatro onde seria exibida, ameaça de bomba ao teatro caso fosse encenada e vigília de fundamentalistas à porta do teatro quando finalmente estreou e durante o tempo em que permaneceu em cartaz. Em contrapartida também provocou o posicionamento de inúmeros intelectuais, artistas e gente “anônima” em defesa da liberdade de expressão.

Polêmica e reações extremadas, entretanto, não eram novidade para o dramaturgo. Sua primeira experiência na Broadway foi um fracasso retumbante de crítica e, para os padrões de produção dos grandes espetáculos ali realizados, de público. A peça *And Things that Go Bump in the Night* estreou no *Royale Theatre* a 26 de abril de 1965 e constitui-se no maior escândalo daquela temporada sendo constantemente vaiada e, por isso mesmo, ficando em cartaz apenas até o dia 08 de maio, totalizando meras 16 apresentações. Em entrevista online a Robert Armin, o dramaturgo relata que um espectador chegou a invadir o palco com a intenção de tirar de lá a atriz Eileen Heckart. Segundo McNally, o homem “começou a vociferar contra a peça, chamando-a de imoral e dizendo que uma artista como a Srta. Heckart não deveria se envolver em tamanha depravação<sup>8</sup>”.

A história de celeumas provocadas pela peça, todavia, começara em dezembro de 1962, quando foi apresentada no legendário *Actor's Studio* em uma versão com apenas um ato, chamada *There Is Something Out There*. Em prefácio à primeira edição impressa da peça, McNally descreve a reação enfurecida de parte da platéia, a qual merece ser relatada com as palavras do próprio dramaturgo:

*A reação foi violenta. A peça e seu autor foram escarnecidos, vilipendiados, repreendidos e geralmente crucificados. Uma jovem chegou perigosamente próxima a um ataque de nervos devido a sua investida violenta contra a peça. Ela estava inteiramente vestida de negro – o chapelão de abas caídas, o vestido, as meias, as botas de cano alto, tudo negro – e sua voz era muito alta. Ela causou uma impressão indelével em todos os presentes, especialmente no autor. Ela foi a primeira de uma série de Damas de Negro a uivarem seu ultraje contra esta peça.<sup>9</sup>*

---

<sup>8</sup> MCNALLY, Terrence; ARMIN, Robert. *Fynsworth alley theater chat*. [entrevista online] Fynsworth Alley. s.l. 16 de junho de 2003. [copiado em 29 de março de 2005]. Disponível em <<http://www.robertarmin.com/McNally.htm>> [29.03.2005]

<sup>9</sup> MCNALLY, Terrence. (a) *And things that go bump in the night*. Minneapolis: University of Minnesota Press/Dramatists Play Service Inc., 1966, p. 5.

Na Broadway, as reações exaltadas e escandalizadas não se restringiram apenas ao público. Muito pelo contrário. Passo a palavra novamente ao autor para que tenhamos uma medida mais exata do que sucedeu:

*Estreamos em abril. Desta feita, as Damas de Negro foram os críticos. A reação deles fez com que aquela do Actor's Studio parecesse moderada. Dois deles chegaram ao extremo de exigir que eu fosse eletrocutado naquela cerca do segundo ato. Os demais se contentaram em atirar pedras e proferir insultos.<sup>10</sup>*

Pista importante para iniciar uma explicação do motivo porque a peça foi percebida como depravada é o fato de o então jovem dramaturgo texano ter subvertido drasticamente o modo de representação da família. O conservadorismo atroz dos anos cinquenta ainda estava muito presente na época da encenação da peça de McNally e isso certamente contribuiu bastante para que o público da Broadway – boa parte dele conservador – e também a crítica – boa parte dela igualmente conservadora – repudiassem a obra em termos de sua suposta imoralidade. Os “anos dourados” apresentaram ao público um modo de representação da família que era a consagração total da família nuclear burguesa patriarcal na qual, parodiando o nome de uma série de TV bastante popular da época, o papai sabia tudo. Após a Segunda Guerra Mundial, os EUA entraram em um período de bonança econômica – beneficiando particularmente a parte da população que “importava”, isto é, a classe média branca – que levou a uma explosão de produção e consumo. Os bens materiais e os “valores familiares” finalmente trariam paz e conforto a uma sociedade cujo destino manifesto era dominar o mundo. Qualquer dissidência colocaria em risco esse estado de coisas e, portanto, teria que ser eliminada. O medo dá a tônica da década de cinquenta.

Os anos trinta foram especialmente duros para grande parte da população norte-americana devido à Grande Depressão. Milhões perderam seus empregos e viram-se de uma hora para outra jogados à sarjeta do sistema capitalista. Um enorme contingente populacional foi obrigado a migrar de seus locais de origem à busca de postos de trabalho onde quer que pudessem ser encontrados. A Segunda Guerra Mundial, na década de quarenta, assinalou outro período de instabilidade na sociedade estadunidense. Se, por um lado, a economia deu sinais de franca recuperação graças à elevação na produção de materiais destinados ao chamado “esforço de guerra”, por

---

<sup>10</sup> Id. p. 7

outro houve novo deslocamento populacional e um grande remanejamento na força de trabalho. Devido ao fato de milhões de homens terem sido mobilizados para a guerra, inúmeras mulheres, negros, latinos e demais “minorias” tiveram que assumir esses vazios deixados nos postos de trabalho, e milhões de pessoas novamente saíram de seus locais de origem – especialmente as áreas rurais e as pequenas cidades – para se estabelecerem em grandes centros ou em suas adjacências, onde se concentrava o grosso da atividade industrial. No caso específico das mulheres, estas passaram a usufruir de uma liberdade econômica e de ação da qual a maioria delas jamais havia desfrutado anteriormente.

Finda a Guerra, dois problemas se colocavam como fundamentais para serem solucionados: o primeiro dizia respeito à recondução dos milhões de homens que retornavam dos campos de batalha a seus antigos postos de trabalho. O outro problema tinha a ver com o restabelecimento de uma suposta ordem social imaginária pré-Segunda Guerra<sup>11</sup>. No caso específico das mulheres, era mister controlar a “liberdade” recém adquirida por muitas durante o período do conflito. Brett Harvey, em seu livro *The fifties: a women's oral history*<sup>12</sup>, indaga:

*(...) E se as mulheres tivessem começado a gostar da sua independência e não quisessem abrir mão de seus empregos para os veteranos que retornavam? (...) E se um número insuficiente delas estivesse disposto a voltar para casa e começar a criar famílias nucleares que, por sua vez, criariam a demanda para os produtos sobre os quais repousava a prosperidade do país?*

Ainda de acordo com a autora, a solução encontrada pelo governo, pelos cientistas sociais e pela mídia – e eu acrescentaria: pelos médicos, psiquiatras, etc, etc, etc, - foi um esforço maciço no sentido de canalizar todas as energias para a valorização de um porto seguro, a saber, a família.

A vida confinada na segurança do lar formado pela família nuclear e o consumo passaram a ser cada vez mais alçados à condição de ideal para se proteger dos fantasmas da guerra e de uma nova crise econômica. E fantasmas eram o que não faltavam nos EUA dos anos cinquenta. Com a devastação da outrora hegemônica Europa, os EUA se firmaram de vez como potência número um do planeta, embora desde 1913 já fossem a maior economia do globo. Agora, entretanto, a Europa encontrava-se literalmente em

---

<sup>11</sup> ADAM, Barry. D. *The rise of a gay and lesbian movement*. Boston: Twayne Publishers, 1987. p. 61.

<sup>12</sup> HARVEY, Brett. *The fifties: a women's oral history*. New York: Harper/Perennial, 1994. p. xiv.

escombros, e nenhum outro país podia rivalizar com os EUA. Nenhum, exceto a extinta URSS, a qual, se não podia fazer frente economicamente, pelo menos militarmente causava arrepios no norte-americano médio.

A Revolução de 1917 na Rússia e o fascínio que exerceu em grandes camadas da população europeia e em muito menor escala na norte-americana já era causa de preocupação para a direita daquele país. Tal preocupação cresceu exponencialmente durante a década de trinta:

*O trauma da Grande Depressão foi realçado pelo fato de que um país que rompera clamorosamente com o capitalismo pareceu imune a ela: a União Soviética. Enquanto o resto do mundo, ou pelo menos o capitalismo liberal ocidental, estagnava, a URSS entrava numa industrialização ultrarápida e maciça sob seus novos Planos Quinquenais. De 1929 a 1940, a produção industrial soviética triplicou, no mínimo dos mínimos. Subiu de 5% dos produtos manufaturados do mundo em 1929 para 18% em 1938, enquanto no mesmo período a fatia conjunta dos EUA, Grã-Bretanha e França caía de 59% para 52% do total do mundo. E mais, não havia desemprego. Essas conquistas impressionaram mais os observadores estrangeiros de todas as ideologias, incluindo um pequeno mas influente fluxo de turistas sócio-econômicos em Moscou em 1930-5, que o visível primitivismo e ineficiência da economia soviética<sup>13</sup>(...)*

No final da década de quarenta, essa preocupação atingiu graus de histeria, que se consolidou na década seguinte. A URSS explodiu sua primeira bomba atômica em 1949, pondo fim ao monopólio norte-americano da tecnologia e produção de artefatos nucleares e desencadeando o medo de um ataque nuclear engendrado pelos comunistas, uma vez que esses mísseis estavam apontados para território ianque. O avanço do chamado Eurocomunismo só fez aumentar o pânico de que as “maléficas forças vermelhas” – para usar uma expressão bastante comum da época – estavam a caminho para destruir o modo de vida norte-americano com todas as suas promessas de liberdade e bonança econômica, baseadas no consumo.

As recentes imagens de uma Europa arrasada pela guerra com uma população esquálida e esfarrapada arrastando-se por entre escombros somadas à lembrança da própria penúria de tantos norte-americanos durante os anos da Depressão tornaram o medo do suposto inimigo soviético algo que diuturnamente assombrava a vida da população dos EUA. O governo contribuiu enormemente para atizar ainda mais esses

---

<sup>13</sup> HOBBSAWM, Eric. *Era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991*. Tradução Marcos Santarrita. 2a. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p.100.

medos. Ao governo interessava sobremaneira esse clima de insegurança – mais retoricamente construído do que propriamente real – porque ele acabou se constituindo em plataforma de campanha de presidentes e demais políticos, além de justificar em parte o recolhimento de vultosas somas em impostos que seriam destinados à segurança nacional<sup>14</sup>. Programas institucionais que treinavam a população para o caso de um ataque nuclear viraram rotina na vida dos norte-americanos, desde a mais tenra infância. É de 1951, por exemplo, o infame curta-metragem da campanha *Duck and Cover*, na qual as crianças em idade escolar eram instruídas a abaixarem-se e cobrirem-se caso vissem o clarão de uma explosão nuclear!<sup>15</sup>

Medo; e medo do comunismo não era difícil de instigar em uma nação que se construía sobre as bases do individualismo e da empresa privada. Medo e contenção. Novamente citando Brett Harvey, contenção era outra idéia-chave dos anos cinquenta.<sup>16</sup> Contenção de todo e qualquer comportamento ou idéia diferente, que pudessem ser percebidas como perturbadoras do *status quo*. Não é de surpreender, portanto, que em tal clima de pavor os demagogos de plantão – na figura do senador Joseph McCarthy e seus asseclas – tenham institucionalizado uma verdadeira caça àqueles que supostamente representavam perigo à ordem estabelecida: comunistas e gays.

No ocaso da década de cinquenta, mais precisamente 1959, o “inimigo” comunista literalmente instalou-se no “quintal” dos EUA. Com o triunfo da Revolução Cubana naquele ano e o alinhamento do país com a URSS a idéia de que o modo americano de vida estava em perigo aumentou ainda mais. Se a década de cinquenta foi povoada pelo perigo iminente de um ataque soviético, o começo da década de sessenta, mais precisamente durante o mês de outubro de 1962, deixou a respiração do mundo em suspenso durante os quatorze dias da crise provocada pela instalação de mísseis nucleares em Cuba, a cerca de noventa milhas da costa norte-americana. Nunca o mundo chegara tão próximo da destruição nuclear como naquele período, ou pelo menos era essa a sensação vivida naqueles dias.

---

<sup>14</sup> Id. p.232.

<sup>15</sup> Por se tratar de vídeo institucional, o curta-metragem pode ser legalmente baixado pela Internet no site <<http://www.archive.org/movies/details-db.php?collection=prelinger&collectionid=19069>>. Pode também ser encontrado nos programas ilegais de compartilhamento de arquivos, onde aliás, adquiriu o status de *cult*, devido ao absurdo da recomendação de abaixar e cobrir-se como forma de proteção contra uma explosão que tem o poder de aniquilar tudo a sua volta em um raio de milhas.

<sup>16</sup> HARVEY, Brett. op. cit. pp. x-xiv.

Em meio a todo esse pânico iniciou-se – como parte de uma reação ao endurecimento provocado pelo conservadorismo reinante -, ainda nos anos cinquenta, o Movimento pelos Direitos Civis, capitaneado pelos negros e depois seguido pelas mulheres, gays, ativistas anti-guerra do Vietnã, etc. Tal movimento sacudiria os anos sessenta.

Em 1963, novo golpe no abalado “espírito” norte-americano: o assassinato do Presidente Democrata John F. Kennedy, que representara uma grande esperança na virada da década, com seu discurso de ênfase na juventude. A eleição de Kennedy simbolicamente representara a transferência do poder para as mãos de uma geração mais jovem, ainda que em seu governo a agressão norte-americana contra o Vietnã tenha tido início. De qualquer modo, seu assassinato equivaleu a uma interrupção nesse processo de transferência, e por isso sua morte acabou “*exercendo papel importante na deslegitimação do próprio estado e no descrédito no processo parlamentar*”<sup>17</sup>. Essa desilusão levaria muitos jovens estudantes – principalmente os brancos – a se engajarem na Nova Esquerda e em movimentos contra-culturais de toda espécie. As tão almejadas estabilidade e contenção dos anos cinquenta pareciam estar indo por água abaixo.

1965, ano da apresentação de *And Things That Go Bump In The Night na Broadway*, ainda estava próximo demais disso tudo, e McNally tocava em temas tabus e aparentemente estilhaçava e punha às claras algumas das estratégias ideológicas utilizadas para a construção de uma América ordeira onde os valores patriarcais e nacionalistas imperavam. Não admira a fúria que causou.

A influência mais marcante - e confessa<sup>18</sup> - que se nota na obra é a de Edward Albee, que, em 1962, causara furor na Broadway com “*Quem Tem Medo de Virginia Woolf?*”, onde o casal George e Martha, além de se envolver em um brutal jogo de humilhações entre si, faz participar dele seus hóspedes Nick e Honey. *The American Dream*, outra peça de Albee, também ecoa na de McNally. Como o meu trabalho não pretende ser um estudo comparativo entre os dois autores, limitar-me-ei a apontar apenas alguns pontos de contato entre eles. Se estou usando as peças de Albee como

---

<sup>17</sup> JAMESON, Fredric. *Periodizing the 60's*. In *The ideologies of theory: essays 1971-1986 – volume 2: the syntax of history*. Theory and History of Literature, Volume 49. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984. pp. 183.

<sup>18</sup> MCNALLY, Terrence; ZINMAN, Toby Silverman. *An interview with Terrence McNally*. In: ZINMAN, Toby Silverman (ed.) *Terrence McNally: a casebook*. New York and London: Garland Publishing, 1997. p. 14.

referencial para a abertura desta discussão sobre o texto de McNally é porque o próprio dramaturgo reconheceu a influência.

A sala de estar tem servido de cenário para incontáveis peças que apresentam a família – ou, melhor dizendo, problemas familiares - como tema central. Muitas dessas peças apresentam salas aconchegantes nas quais os dramas familiares são vividos pelas personagens e, ao final, são de algum modo resolvidos – especialmente se seguem a estrutura do drama burguês<sup>19</sup>. A *Virginia Woolf* de Albee ainda utiliza a tradicional sala de estar como cenário para o duelo entre George e Martha e os jogos de humilhação aos quais submetem a si mesmos e a seus hóspedes. McNally, por sua vez, transfere a ação para um espaço ainda mais claustrofóbico: a sala de estar de *And Things that Go Bump in the Night* situa-se no porão da residência. Situado em posição inferior ao resto da casa, o porão representa cenicamente o quão baixo a família da peça descera. Essa descida ao inferno é explicitada por uma das personagens ao fim do terceiro ato:

SIGFRID: *Qual é a saída desta sala da qual eu não consigo sair? É para cima? Para cima?*

(...)

SIGFRID: *Ou é mais para baixo ainda? Mais para baixo do que já estamos<sup>20</sup>?*

O cenário ainda apresenta a tradicional mobília das salas de estar – sofás, cadeiras, mesinhas – mas esta é despojada e moderna. A iluminação proposta pelo dramaturgo sugere que o ambiente da peça não será aquele do realismo: “*A iluminação é branca: um branco brilhante, que cega, cuja intensidade é uniforme, sem sombras ou semitons<sup>21</sup>.*” Mais tarde, quando se apresenta ao hóspede Clarence, a pequena Lakme – *treze anos de idade e totalmente monstruosa<sup>22</sup>* - revela que sua cor favorita é o branco

<sup>19</sup> Para uma discussão sobre a estrutura do drama burguês e suas limitações veja o ensaio *Sinta o Drama*, de Iná Camargo Costa In COSTA, Iná Camargo. *Sinta o drama*. Petrópolis: Vozes, 1998. pp. 51-74.

<sup>20</sup> MCNALLY, Terrence. (b) *Terrence McNally: collected plays – volume II*. New York: Smith and Kraus, 1996. p.69.

<sup>21</sup> Id. p.2.

<sup>22</sup> Ibid. p.41. Essa afirmação encontra-se em um monólogo no qual a garota se apresenta ao hóspede. Imediatamente após terminar sua apresentação é elogiada pela mãe e o irmão a quem diz ter feito algumas mudanças no texto de apresentação. Somos levados a pensar, portanto, que se trata de algo planejado, algo quase ritualístico que é executado em frente de todos os hóspedes. Entretanto, é curioso notar que na

por se tratar de uma cor vazia<sup>23</sup>. O palco inundado em branco situa a peça no universo vazio da família, confere um ascetismo que destoa da matriz estereotipada utilizada em tantas peças e nos seriados televisivos que focavam a vida familiar, precisamente porque não pretende outorgar à sala de estar uma atmosfera aconchegante e realista de lar. O branco total do palco, “sem sombras e semitons”, também servirá como metáfora para o desnudamento dos mecanismos ideológicos desconstruídos pelo dramaturgo no que tange à representação familiar e ao preconceito contra o homoerotismo. Sem sombras e sem semitons, McNally explicitará o mecanismo da repressão sexual e de uma estrutura social que preconiza a aceitação passiva de tudo.

O não-realismo cênico é expresso até mesmo na artificialidade da vista que se vê da janela: “*Pelas janelas da alcova vemos um mural fotografado mostrando os contornos de uma cidade durante a noite*”<sup>24</sup>. Impossibilitada de ver a cidade por estarem no subterrâneo da morada, seus habitantes têm que se contentar com um simulacro de cidade. Não existe a preocupação em criar uma ilusão de realidade no cenário. De cara, percebe-se que o mundo proposto por McNally é outro que não o do realismo. No início da peça o palco encontra-se em total escuridão. Alguns momentos mais tarde, uma luz vermelha se acende. É a luz do *intercom*, aparelho que permitirá que as personagens sejam capazes não apenas de se comunicarem mesmo quando estão em cômodos diferentes, mas também de ouvirem absolutamente tudo o que é dito em qualquer parte da casa, remetendo-nos a uma atmosfera orwelliana onde se vive constantemente sob clima de total vigilância. Nessa casa as paredes literalmente têm ouvidos. Imediatamente após a luz do aparelho se acender segue uma série de ruídos amplificados de alguém acordando: gemidos, grunhidos, bocejos de proporções agônicas, tosse. A rubrica indica que o teatro deve “*reverberar*”, tamanho o volume dos sons. É a matriarca Ruby quem está despertando de seu sono diurno. Enquanto ela monologa pelo aparelho - sem ser vista pela platéia, portanto - as luzes vão aumentando de intensidade até atingir a brancura cegante mencionada anteriormente. Parte da fala de Ruby consiste em querer saber se os demais membros da família estão em casa. Ao não

---

mesma fala Lakme diz que sua cor favorita é o negro. Não há razão alguma para se achar que se trata de algo deliberadamente engendrado pelo dramaturgo a fim de mostrar dubiedade por parte da garota, uma vez que a cor negra é citada sem nenhuma outra referência, praticamente ao final da fala algo longa da adolescente. Seria isso sinal de desatenção do ainda inexperiente dramaturgo?

<sup>23</sup> Ibid. p.4

<sup>24</sup> Ibid. p. 2.

obter resposta, seu terror de ficar só vai aumentando até atingir o ápice, com o grito: “*EU NÃO FICAREI SOZINHA NESTA CASA! ALGUÉM... ALGUÉM VENHA AQUI!*”<sup>25</sup>” A rubrica indicara que precisamente antes dessa explosão de Ruby as luzes deveriam estar em sua máxima intensidade. Em poucos segundos, McNally caminhou de uma cena em total escuridão para uma alvura que cega. Em seu capítulo inicial, onde descreve algumas técnicas Expressionistas - antes de passar à detecção delas em obras de Nelson Rodrigues - Eudinyr Fraga nos fala sobre os sons que ensurdecem as platéias no Expressionismo<sup>26</sup>. McNally bebe na fonte Expressionista para ensurdecer e cegar...

O porão onde se reúne a família da peça de estréia de McNally na Broadway nos remete aos abrigos anti-nucleares dos Estados Unidos imersos na Guerra Fria e aterrorizados por um possível holocausto causado pelos cogumelos atômicos dos russos comunistas. Durante os anos cinqüenta e parte dos sessenta, a construção de abrigos nucleares subterrâneos tornou-se muito popular e foi incentivada pelo próprio governo, que chegou a construir um abrigo para os membros do Congresso no início da década de sessenta<sup>27</sup>. Casais passando suas luas-de-mel nesses tipos de abrigo foram matéria de capa de revistas populares como a *Life*, pessoas encomendavam a construção de seus abrigos na calada da noite para que seus vizinhos que não possuíam um não o invadissem em caso de um ataque nuclear<sup>28</sup>. Medo. Os jornais noticiavam - ao lado da previsão do tempo – os níveis de radiação do ar. Observadores rastreavam os céus em busca de qualquer sinal fora do comum. Um vasto e lucrativo mercado abriu-se na esteira do pânico nuclear. Quem ainda duvida de que o medo e a possibilidade de destruição não façam as caixas registradoras do capitalismo perderem o fôlego?!

Além de se esconderem no porão, a casa da família é protegida por uma cerca eletrificada, que fulmina qualquer coisa que nela toque. Nos anos cinqüenta o perigo

---

<sup>25</sup> Toda essa primeira parte descrita encontra-se nas páginas 2 e 3. Escolhi não abrir notas de rodapé específicas para cada evento que cito a fim de não sobrecarregar o texto com elas. Repetirei o procedimento em outras ocasiões que se façam necessárias para evitar notas em demasia.

<sup>26</sup> FRAGA, Eudinyr. *Nelson Rodrigues expressionista*. São Paulo: Ateliê Editorial/FAPESP, 1998. p. 21.

<sup>27</sup> GUP, Ted. *The ultimate congressional hideway*. [artigo de jornal online.] The Washington Post. Washington: 31/05/92. p.W11. [Citado em 19 de dezembro de 2005] Disponível em <<http://www.washingtonpost.com/wp-srv/local/daily/july/25/brier1.htm>> [19/12/2005]

<sup>28</sup> ZACHARIAS, Pat. *When bomb shelters were all the rage*. [artigo de jornal online] The Detroit News. Detroit: s.d. [Citado em 19 de dezembro de 2005] Disponível em <<http://info.detnews.com/history/story/index.cfm?id=48&category=life>> [19.12.05]

não advinha apenas de um ataque nuclear. Ele provinha de toda e qualquer fonte fora do seio acolhedor da família, do lar.

A família de *And Things That Go Bump in the Night* é constituída pela matriarca Ruby, perversa e dominadora; pelo pai, que dorme o tempo todo e sequer possui nome; pelo avô, que também não tem nome e está prestes a ir para uma casa de repouso, e pelos dois filhos, Sigfrid e Lakme<sup>29</sup>, discípulos da mãe. Não há indicação alguma de um sobrenome para aquela família. Simbolicamente, o sobrenome é traço de união, inscreve o indivíduo dentro de um grupo. Em *And Things that Go Bump in the Night* num único momento “sobrenomes” são mencionados: consistem de palavras depreciativas e são diferentes. Assim sendo, não expressam filiação daqueles indivíduos a um grupo comum.<sup>30</sup>

Eles têm que passar boa parte do tempo no porão porque existe algo do lado que fora que está matando as pessoas. Milhões já morreram, mas não se sabe o que realmente é essa coisa uma vez que ninguém que a tenha visto sobreviveu. O rendimento da peça torna-se muito maior precisamente porque essa coisa jamais é nomeada ou vista; além de conferir suspense à trama, uma vez que o espectador/leitor certamente espera que a natureza da coisa seja revelada, também possibilita uma miríade de interpretações ao final, quando se constata que não foi interesse do autor desvendar o que colocava essa família em perigo. A coisa ataca somente à noite, por isso durante o dia tudo transcorre normalmente – as pessoas vão à escola, fazem demonstrações nas ruas, etc. À noite, porém, existe um toque de recolher e quem desobedece arrisca-se a ser pego pela sinistra coisa.

A família tem que viver enclausurada todas as noites e não suporta o horror da convivência restrita:

*LAKME: (...) Uma noite sem ninguém! Apenas nós cinco! Você sabe o que aconteceu da última vez em que tentamos isso.*

*RUBY: (Muito baixo, sem emoção, uma recordação particular.) Nós quase nos matamos uns aos outros.*

---

<sup>29</sup> Sigfrid e Lakme são personagens de óperas compostas respectivamente por Richard Wagner e Léo Delibes. Sigfrid é uma variação de Siegfried, grafia mais comum do nome da personagem da ópera wagneriana. Mais adiante segue uma discussão a respeito do papel da ópera na peça.

<sup>30</sup> MCNALLY, Terrence. (b) op. cit. p. 59.

(...)

RUBY: (No mesmo tom de antes.) Sigfrid chegou a colocar suas mãos em volta do seu pescoço. E eu quase o deixei concluir o serviço!<sup>31</sup>

A peça encontra-se a anos-luz do modo de representação da família amorosa e harmoniosa, vista como refúgio, em contraste com as agruras e a dura competição do mundo capitalista “da rua”. Nos anos cinqüenta, seriados extremamente populares como *Father Knows Best*, *Leave It to Beaver* e *Ozzie and Harriet* levavam às salas de TV de milhões de famílias norte-americanas imagens e valores de uma família idílica, ideal para a preservação de uma sociedade ordeira, onde todos sabiam seus direitos e (principalmente) deveres e onde os papéis sexuais do “papai” e da “mamãe” eram claramente definidos. Pobres daqueles que não se adequassem a esse padrão<sup>32</sup>.

Na peça de McNally até o modo como se chamam entre si não é o típico modo usado pelas famílias. Os filhos de Ruby não a chamam de mãe, mas sim pelo nome. “Chame-a de qualquer nome, exceto mãe. Isso machuca seus ouvidos<sup>33</sup>”, exclama o filho quase ao final da peça. O avô é chamado de Grandfa por Fa, mas não aceita esse epíteto: “(...) E pare de me chamar assim! Esse é o jeito de eles [referindo-se a Ruby e aos netos] me chamarem<sup>34</sup>.” Em inglês, o diminutivo *grandpa* é uma forma carinhosa de os netos chamarem seus avôs. Em princípio, *grandfa*, ainda que talvez seja uma forma rara de tratamento, não é termo ofensivo. O avô da peça, no entanto, o repudia.

<sup>31</sup> Id. p. 24.

<sup>32</sup> É morbidamente divertido, entretanto, consultar biografias de alguns dos atores dessas séries de TV que se constituíram em verdadeiras lições de ideologia explícita. Robert Young, o ator que viveu o ditatorialmente benévolo Jim Anderson, o papai que sabia tudo, era alcoólatra. O caso da pequena Lauren Chapin, que vivia a filha mais nova do casal Anderson, Kathy/Kitten, contrasta mais ainda com a imagem da família perfeita projetada pelo seriado. Vejamos um trecho da biografia da então atriz-mirim, extraída da *Internet Movie Database (IMDB)*: (...) *Seu pai, William, a havia molestado sexualmente. Sua mãe, Marguerite, era alcoólatra. Aos 16, casou-se com o mecânico de automóveis Gerald Jones e aos 17, teve o primeiro de uma série de oito abortos espontâneos. Divorciou-se aos 18 e acabou sendo viciada em heroína pelo próximo namorado, que também a empurrou para a prostituição.* (...) <http://www.imdb.com/name/nm0152178/bio> Essas vidas mostram claramente a discrepância abissal que havia entre a imagem idealizada glamurizada pela TV e a dura realidade, especialmente no caso da atriz-mirim, a qual, depois de ser usada pela máquina da indústria cultural já não tinha mais serventia para coisa alguma.

<sup>33</sup> MCNALLY, Terrence. (b) op. cit. p. 71.

<sup>34</sup> Id. p. 5.

Ao fazê-lo, nega qualquer vínculo de parentesco com Ruby e seus filhos. Destarte, além de as personagens não usarem as formas convencionais de tratamento familiar, uma das duas únicas denominações utilizadas que remetem a laços familiares (a outra é Fa, embora a forma mais comum de tratamento seja *Pa*) é percebida como ofensa, é usada como arma e não como modo de expressar carinho.

Carinho que Grandfa procura, mas não encontra. Nem mesmo da parte de seu filho, Fa. Por se tratar de um porão, há de haver uma escada que conduza ao piso superior. Parte dela é visível para a platéia. Fa é a primeira personagem que adentra o palco. Ele entra precisamente quando Ruby estava aos gritos pelo *intercom*, visivelmente amedrontada com a possibilidade de se encontrar só. Fa simplesmente desliga a máquina sem ao menos confortar a esposa. Quase imediatamente após sua entrada a cadeira de rodas de Grandfa desce as escadas pousando no chão com estrépito. Fa sequer olha para ela e segue lendo o jornal e comentando em voz alta as notícias. A única referência a Grandfa é exortá-lo a ir com calma. McNally não descreve o modo como Grandfa desce as escadas, mas supõe-se que o faça com grande dificuldade, posto que necessita de uma cadeira de rodas para se locomover. Fa não esboça a mínima intenção de ajudar o ancião. Na verdade, Fa não desvia os olhos do jornal em momento algum do falso diálogo que segue. Falso porque apenas tem-se a impressão de que os dois conversam, uma vez que não há quase nenhuma troca verbal entre as duas personagens; cada uma falando está apenas de seus próprios assuntos. Essa quebra na dialogicidade logo no início reforça ainda mais o tom não realista da obra, até porque essa falsa dialogicidade é traço recorrente do Expressionismo<sup>35</sup>.

Após reclamar que os netos esconderam sua dentadura em uma lata de biscoitos, Grandfa expressa sua felicidade por estar prestes a livrar-se da família e ir para uma casa de repouso. É nesse momento que se esboça um início de diálogo entre pai e filho, mas isso dura quase nada, pois Fa boceja e adormece em seguida:

*FA: (Falando em meio a um enorme bocejo) (...) À que horas eles vêm buscá-lo?*

*GRANDFA: Cedo... Tão logo as ruas estejam liberadas. Maldito toque de recolher. Eu poderia ter ido hoje a noite mesmo.*

*FA: (Novamente bocejando.) Nós sentiremos saudade.*

---

<sup>35</sup> FRAGA, Eudinyr. op. cit. p. 31.

*GRANDFA: Eu não. Eu deveria ter feito isso há anos. Acontece que eu achava que você tinha que me internar. Eu não sabia que podia fazê-lo por minha conta. (Curta pausa.) Bem, talvez você sinta um pouquinho de... Quero dizer, saudade... Você sabe, sangue do próprio sangue. (Para de tricotar e olha) Minha conversa te dá sono, né?<sup>36</sup>*

A estrutura da família nuclear burguesa está tão subvertida na peça que o ato de internar um idoso em uma casa de repouso pode perfeitamente ser lido como um gesto de caridade. Seria uma forma de livrar Grandfa daquele mundo odioso em que vive. A omissão de Fa, no entanto, é tão descomunal que nem esse gesto o pai pôde esperar dele, tendo que se internar por conta própria, amargando anos na vivenda sem saber que podia fazê-lo. Se nem esse gesto de “carinho” Grandfa recebeu do filho, algo mais concreto, mesmo que singelo – como um beijo, por exemplo - é impensável:

*GRANDFA: (...) Eu certamente não espero que você esteja acordado quando eu partir de manhã. Provavelmente não nos veremos por um bom tempo... Talvez não nos vejamos nunca mais... Bem, acho que é adeus agora... Eu não acho que você queira me beijar. (O primeiro ronco de Fa.) FILHO!*

*FA: (Respondendo imediatamente, meio grogue.) Estou escutando, Grandfa.*

*GRANDFA: Eu disse que... (Embaraçado.) Eu disse que não esperava que você quisesse me beijar.*

*FA: Ora, ora, Grandfa.*

*GRANDFA: Eu achei que não. (Curta pausa.) As pessoas às vezes fazem isso, sabe?*

*FA: (O sono tomando conta dele novamente.) Sim, Grandfa.*

*GRANDFA: É um sinal de carinho... Um beijo. (...) <sup>37</sup>*

Uma das raríssimas vezes em que um membro da família se dirige a outro fazendo uso de um modo familiar e comum de tratamento entre parentes ocorre no grito de Grandfa para acordar o filho. Em se tratando da transmissão de informações para a platéia/leitor, o uso da palavra filho serve para que se inteirem do grau de parentesco entre as personagens desde cedo a fim de que o efeito de estranhamento provocado pela desintegração dessas relações se instaure o mais rapidamente possível. É claro que esse efeito de estranhamento se dá porque as relações familiares naquela vivenda não se

---

<sup>36</sup> Ibid. p. 5

<sup>37</sup> Ibid. p. 5

baseiam no afeto, mas apenas na simples ligação sangüínea entre aquelas pessoas, o que fere mortalmente o modo de representação da família. Ao invés do carinho desejado, tudo o que Grandfa consegue é que escondam sua dentadura ou que o neto lhe acerte uma bolada no estômago.

Nas (poucas) cenas em que existe algum carinho entre os membros da família, constata-se algum elemento que irá tornar o ato vazio ou até mesmo ridículo, interesseiro, fruto do desespero. Vejamos dois exemplos:

Em determinado momento do primeiro ato Fa pede um beijo de despedida a Grandfa:

*FA: (Acordando momentaneamente) Adeus, Grandfa. Venha me dar um beijo, Grandfa.*

*GRANDFA: (Fa já teve sua chance.) Eu estou fazendo tricô.*

*FA: ... Pobre Miss Nigéria...*<sup>38</sup>

Ora, o que ocorre nesta cena não é o esperado beijo carinhoso que Grandfa ambicionara receber de seu filho, mas apenas uma reação involuntária de quem estava em sono profundo. Tanto é assim que à recusa do pai em ir dar-lhe o beijo, Fa nem menciona mais o assunto, e sim a Miss Nigéria, sobre a qual lera no jornal momentos antes.

Cena mais contundente se passa entre Ruby e a filha Lakme. Ao trazer uma xícara de café para a mãe, Lakme abraça-a pelo pescoço, beija-a na bochecha e diz: *“Oh, como eu amo minha Ruby! Ninguém ama a sua Ruby como eu amo a minha.”*<sup>39</sup> Pouco adiante, porém, as coisas começam a mudar drasticamente. Ruby sente uma corrente de ar no porão e inquire a respeito da porta de acesso à casa, que, segundo ela, deveria estar trancada. Diante da afirmativa da filha de que a porta estava realmente aberta, Ruby pede à garota que vá fechá-la. A menina diz que a porta está sempre aberta, que só é fechada praticamente à hora do toque de recolher. Nesse ponto da cena entre as duas, McNally nos avisa em uma rubrica de que há uma briga se formando. Ao perceber que a mãe está apavorada pelo fato de a porta estar aberta, Lakme vai se

---

<sup>38</sup> Ibid. p. 14.

<sup>39</sup> Ibid. p. 20-5. A fim de não sobrecarregar o texto com notas de rodapé, alerto o leitor de que as citações da cena entre Lakme e Ruby encontram-se todas nas paginas mencionadas nesta nota.

tornando cada vez mais impiedosa em seu ataque: “*Por que você mesma não sobe lá e a fecha, Ruby? Ou você está apavorada demais para subir lá de volta, agora que já está aqui embaixo?*” A mãe replica que a filha se arrependerá das coisas que está a dizer, mas isso não detém a feroz Lakme: “*Você vai cortar minha mesada? Vá em frente! Compre a sua própria birita então! Fale pro Sigfrid comprar todas aquelas estúpidas revistas de cinema.*” Aproveitando-se da momentânea descompostura da mãe, a menina segue “*como uma metralhadora*”:

*Lakme: Me diz como eu vou me arrepender? Vá em frente! Diga-me. Porque eu não acho que vá me arrepender, absolutamente. Você está aterrorizada demais para fazer qualquer um se arrepender de alguma coisa. Eu aposto que você tem medo até de nós. Não tem, Ruby, não tem?*

*RUBY: (Admitindo uma verdade feia e dolorosa.) Sim, se isso te faz mais feliz, sim!*

*LAKME: (Ainda não satisfeita com o sangue que derramou.) Você nunca faz nada. Não vai a lugar algum, você não sai desta casa há... anos, praticamente! (...)*

*RUBY: (A raiva aumentando agora; a confissão do medo deveria ter satisfeito Lakme.) Já basta, Lakme.*

*LAKME: E olhe para você! Você tem feito isso ultimamente... olhado para você? Você costumava ser linda. Você era uma rainha... uma rainha de verdade. Mas agora! E a sua mente! Ela está indo também. Você costumava falar, Ruby... fazer sentido...falar de verdade. E as pessoas ouviam você; elas conseguiam ouvir você. Mas isso era antes. Antes da bebida. Antes das revistas de cinema e de todo o lixo. Antes de começar a passar o dia todo na cama com uma garrafa e uma cópia de Screen Stars.<sup>40</sup> Por que você não arruma um astro de cinema de verdade e o leva para lá, para variar? Alguém! Você nem mesmo leva Fa para cama desde... provavelmente desde mim!*

*RUBY: (Fora de controle.) EU DISSE QUE JÁ BASTA!*

Neste instante o horrível som que avisa que faltam quinze minutos para o toque de recolher faz Ruby ficar ainda mais apavorada, chegando a tremer. Lakme finaliza a

---

<sup>40</sup> Uma vez que já mencionei a influência das técnicas do Expressionismo na composição da peça de McNally – e o farei outras vezes ao longo deste trabalho – não se pode deixar de lembrar nesta alusão às revistas de cinema, da personagem Mrs. Zero, de *The Adding Machine* (1923), de Elmer Rice, provavelmente a obra mais importante do Expressionismo teatral norte-americano. No longo monólogo de abertura da peça, Mrs Zero passa boa parte do tempo discorrendo sobre astros e estrelas, filmes e fofocas lidas em uma revista de cinema. Se em 1923 a crítica à alienação engendrada pela indústria cultural já era pertinente, imagine-se na década de sessenta, quando os métodos de persuasão e fascínio desencadeados por ela estavam muito mais sofisticados.

discussão sobre a porta argumentando que, se a fecharem, o hóspede que estão esperando não poderá entrar. Também pondera com a mãe o quão horrível seria se tivessem que permanecer reunidos na sala sem companhia externa. Propõe então que façam as pazes:

*LAKME: (...) Agora, beijar e fazer as pazes, Ruby!*

*(...)*

*LAKME: (Exigindo.) Ruby! Beijar e fazer as pazes! Beijar e fazer –*

*(Ruby a esbofeteia forte.)*

*RUBY: Beijar e fazer as pazes, Lakme. Beijar e fazer as pazes.*

Ao criar essas cenas nas quais o afeto é vazio ou prenúncio para algum ato de crueldade, McNally deliberadamente produz um efeito de distanciamento e desnaturalização da idéia de que a família é por si só um ambiente de amor e segurança.

É necessário notar, entretanto, que, embora os momentos de desconstrução da noção idealizada da família sejam os mais freqüentes, aqui e ali nota-se que, a seu modo, existe certa dose de amor entre eles. Uma rubrica afirma que freqüentemente Lakme e Sigfrid são muito bons amigos, a uma altura do diálogo em que a garota chega a passar a mão na cintura do irmão afetuosamente.<sup>41</sup> De outra feita, Grandfã produz um som engraçado e isso põe Ruby em alerta, acreditando que o velho possa estar tendo algum tipo de ataque. Nesse momento, nota-se certo desespero nela a despeito de todas as agressões que perpetra contra o ancião.<sup>42</sup> Muito caracteristicamente, a preocupação de Ruby é rechaçada por Grandfã, que, na verdade, não tem mesmo motivo algum para acreditar que seja genuína tão súbita atenção para com o seu bem-estar. Um pouco adiante, quando Sigfrid está macambúzio, Ruby aproxima-se dele, segura seu rosto cabisbaixo em suas mãos, e, beijando-lhe a testa, parece dizer sinceramente que o ama.

43

McNally dedicou a peça a seus pais. Alguém que absolutamente não cresse na viabilidade de algum tipo de estrutura familiar provavelmente não teria feito tal

<sup>41</sup> MCNALLY, Terrence. (b) op. cit. pp. 8-9.

<sup>42</sup> Id. p. 17.

<sup>43</sup> Ibid. p. 19.

dedicatória, a não ser que isso tenha sido uma ironia apenas entendida por seus progenitores – e que, portanto, escapa totalmente às minhas possibilidades de discussão. Minha conclusão – a qual detalharei mais adiante – é que, subjacente à desconstrução da estrutura familiar apresentada no palco e que tanto chocou público e crítica palpita, uma espécie de nostalgia por uma família organizada precisamente nos moldes tradicionais. Defenderei a idéia de que esse anseio por uma estrutura familiar idealmente construída a partir da noção de família nuclear patriarcal burguesa não apenas implode parte do potencial subversivo que a peça contém, mas também é sinal da própria contradição social que McNally tinha nas mãos para simbolicamente resolver.

Como já foi dito, ao entrar na sala, Fa desliga o *intercom*, através do qual ouvíamos o monólogo de Ruby, sem se dar ao trabalho de tranquilizar a esposa amedrontada com a suposta solidão. As indicações cênicas nos levam a supor que a platéia não verá o rosto de Fa em momento algum, uma vez que este não o tira de detrás do jornal que lê e ao sentar-se em uma poltrona o faz de costas para o público. O tema da ausência do pai – com a conseqüência que representará para o próprio resultado da peça, como veremos mais tarde - é, desse modo, eficazmente traduzido em forma pelo dramaturgo.

Ele lê as notícias do jornal em voz alta:

*FA: (...) Quinze mil mortos em... Nitanganyabba?... onde diabos quer que isso fique. Nós tentamos retirar aqueles africanos de suas cabanas de palha. Dissemos para eles irem para um abrigo subterrâneo. Mas você acha que eles ouviriam o Tio Sam? Nem mortos! Quinze mil... assim! (...) E mais doze mil em Nova Delhi. Ao menos sabemos onde fico isso! Sempre tiveram um governo estável... aqueles indianos. Parece que um tumulto começou durante uma passeata de protesto... agitadores comunistas, diz o jornal, e eu não duvido... provavelmente estudantes... essa juventude!... todos os doze mil pisoteados ata a morte. Sabe, você deveria se interessar mais pelo noticiário internacional, Grandfa. É fascinante o que acontece nos dias de hoje. (...) Eles provavelmente jogarão os corpos naquele rio sagrado que têm por lá... como é mesmo o nome?... o Granja!... daí, eles simplesmente flutuarão até o mar. Diabos, é mais barato do que abrir todas aquelas covas, não é? Além do mais, não dá para ser muito mais subdesenvolvidos do que aqueles indianos já são, né?<sup>44</sup>*

---

<sup>44</sup> Ibid. pp. 3-4.

Esse trecho nos dá a exata dimensão do momento histórico em que o mundo ocidental capitalista encontrava-se no momento de produção da obra. Já se vivia na chamada sociedade do espetáculo, que seria descrita na seminal obra de Guy Debord, poucos anos depois <sup>45</sup> e por Fredric Jameson em vários textos ainda depois do pensador francês. Um mundo que “crescera” assustadoramente, fazendo com que os indivíduos já não mais tivessem noção exata de por que as coisas ocorriam do modo como ocorriam. Um mundo onde as causas dos acontecimentos perdiam-se nas brumas da incerteza. Já se vivia na sociedade da informação. Fa tem em suas mãos informações sobre o mundo todo, porém sequer sabe onde estão localizados os eventos espetaculares – que se transformam praticamente em entretenimento macabro - sobre os quais lê. Além disso, tais informações vêm totalmente descontextualizadas de suas especificidades locais e têm a profundidade de um pires, aumentando ainda mais a alienação de quem as lê, por tornarem os receptores inteiramente dependentes das fontes divulgadoras dessas informações e desenvolverem neles a falsa consciência de que agora são cidadãos “bem informados”.

Para o contexto local dos EUA nos anos cinquenta/sessenta, que logicamente contribuirá para o destrinchamento da peça, o trecho contém dados importantes que merecem ser salientados e comentados mais detidamente, juntamente com outros que citarei mais abaixo. Neste trecho há referências a três coisas conseqüentes para a urdidura da peça. As mortes na África levam-nos a compreender que a tal coisa não mata só no local onde a família se encontra: os EUA. Não houve intenção por parte do autor de criar um local espacial e temporalmente desconectado do seu país de origem. McNally está falando explicitamente sobre os EUA a partir do próprio solo norte-americano. A própria menção ao Tio Sam não deixa dúvidas quanto a isso. Aliás, quando Fa menciona a tentativa de evacuação da população africana para abrigos subterrâneos, ele usa a primeira pessoa do plural, sinal de que realmente funciona a ideologia de que a população e o Estado são uma única coisa e têm os mesmos interesses. O fato de a coisa estar atuando em outros locais do globo e os EUA terem tentando “auxiliar” aquelas pessoas remete imediatamente à idéia do Destino Manifesto, segundo a qual os EUA têm a função heróica – divinamente outorgada – de ser a nação que zelará pela paz, segurança e bem-estar do “mundo livre”.

---

<sup>45</sup> DEBORD, Guy. *La société du spectacle*. Collection Folio. Paris: Gallinard, 1992.

Esse mundo, àquela altura, encontrava-se ameaçado pelo comunismo, pelo menos sob a conveniente ótica alarmista dos governos ocidentais, mormente o norte-americano. Daí a importância da menção de que o tumulto na Índia talvez tenha sido causado por agitadores vermelhos. Na época, a imprensa não hesitava em atribuir qualquer desvio da norma à influência dos comunistas. McNally não faz questão de esconder as farpas que lança. Os comentários de Fa sobre a Índia dificilmente poderiam atrair a simpatia de alguém que não fosse muito conservador. Desse modo, a menção aos supostos agitadores comunistas pode acabar por ser recebida com certo sabor de escárnio.

O terceiro elemento importante neste trecho é a ligação que Fa faz entre os agitadores comunistas e os estudantes. À época de produção da peça os estudantes já haviam começado a sair às ruas para protestar contra a Guerra do Vietnã e em prol do movimento pelos direitos civis. Porque esses jovens eram percebidos como perigosos para a ordem vigente, não admira a ligação deles com os comunistas na cabeça de Fa.

Logo em seguida, outro trecho do jornal seguido de um pequeno diálogo com Grandfa não apenas reforça algumas das idéias que apresentei até agora, mas também nos possibilita uma tentativa de interpretação – ainda que provisória em nosso caso – para a mortífera e assustadora coisa:

*FA: Escute isso. “um indubitável movimento em direção ao oeste em sua –“ e então, entre parênteses escreveram “O Horror, sic” O Horror! Olha, é um bom nome para a coisa... o Horror!... vejamos agora... ah, sim... “movimento em direção ao oeste em sua rota é claramente discernível”, afirmou a repórteres de Washington hoje um porta-voz de alto escalão do Governo, o qual preferiu não revelar sua identidade. Oh! acrescentou o porta-voz anônimo.”*

*(...)*

*FA: (...) Para que lado fica o oeste?*

*GRANDFA: Nós somos o oeste.*

*FA: Você tem certeza?*

*GRANDFA: Nós somos o oeste... Grande vantagem!*

*FA: (sem expressão.) Oh.<sup>46</sup>*

---

<sup>46</sup> MCNALLY, Terrence. (b) op. cit. pp. 4-5.

Em vários momentos da peça, das profundezas de seu torpor soporífero, Fa repete “Está se movendo para o oeste”, numa delas, inclusive, aos gritos. Essa ênfase no movimento da coisa só nos pode levar a concluir que é uma espécie de leitmotiv da peça. Ora, a URSS comunista localizava-se a leste dos EUA e um possível avanço dos regimes “vermelhos” preocupava sobremaneira o governo norte-americano. Uma vez que o comunismo havia sido há pouco mencionado por Fa, parece-me razoável supor que a essa altura da peça uma possível leitura para definir a coisa seja precisamente o “perigo” do comunismo soviético movimentando-se para o oeste, talvez materializado na figura de um ataque radioativo que matava incessantemente. Não podemos esquecer que os anos cinqüenta e início dos sessenta foram períodos férteis para a produção de filmes, séries de TV, livros e histórias em quadrinhos nas quais monstros alienígenas ou mutantes criados devido a descargas nucleares atacavam o solo norte-americano numa clara alusão ao perigo representado pelas forças soviéticas. Como vimos, o próprio governo estadunidense incentivava o medo através de um bombardeio de alertas sobre o perigo que vinha de fora, e grande parte da população acreditava nele. No meio da feroz discussão entre Lakme e Ruby devido ao fato de a porta da casa estar destrancada, a menina questiona a mãe a respeito de como ter certeza de que a coisa não atacará também à noite, depois do toque de recolher. Ruby esboça uma resposta: “*Porque o governo* –<sup>47</sup>“, a qual é bruscamente cortada pela filha, que questiona a acuidade do conhecimento do governo sobre a coisa. Pelo tom do diálogo, parece correto assumir que Ruby iria usar o argumento de que o governo havia lhes informado que a coisa só ataca no período noturno. Esse fato apresenta, assim, total paralelismo com os fatos que ocorriam na vida de milhões de pessoas nos EUA durante a Guerra Fria.

Para superarem o tédio e dissiparem o perigo de se matarem uns aos outros, Ruby, Sigfrid e Lakme recebem hóspedes todas as noites e submetem-nos a cruéis jogos de humilhação. Hóspedes que são tratados - inclusive lingüisticamente - como “caça”, uma vez que são chamados de *game* algumas vezes. A semelhança com a *Virginia Woolf*, de Albee, é explícita: basta que nos lembremos de que no segundo ato desta peça - aliás, intitulado *Fun and Games* - George propõe um jogo chamado “*Get the Guests*”, especialmente montado para humilhar Nick e Honey<sup>48</sup>.

---

<sup>47</sup> Id. pp. 22-3.

<sup>48</sup> ALBEE, Edward. *The complete plays of Edward Albee: volume 1 1958-65*. Woodstock/New York/London: Overlook Duckworth, 2004. p. 249.

A noite que McNally escolheu para nos mostrar será diferente daquela na qual George e Martha atormentam Nick e Honey, assim como também diferirá das noites anteriormente vividas pelos membros da família e pelas “caças” em *And Things that Go Bump in the Night*. Tal qual ocorrera na peça de Albee, após o festival de humilhações os hóspedes da família de Ruby saíam da casa para seguirem suas vidas. A noite em que se passa a peça de McNally irá além disso:

*RUBY: Há apenas um problema, Sigfrid... apenas um. Eles sempre passam a noite aqui. Eles jamais vão embora. Sempre ficam.*

*VOZ DE SIGFRID : Eu sei.*

*RUBY: Eles jamais vão para fora.*

*(...)*

*RUBY: Por que, Sigfrid? Por que nós os deixamos ficar a noite toda?*

*VOZ DE SIGFRID: Você sempre disse...*

*(...)*

*VOZ DE SIGFRID: ... Para não irmos longe demais.*

*RUBY: Eu disse isso?*

*VOZ DE SIGFRID: Nós temos um acordo a respeito disso. Nós três.*

*RUBY: Entendo. (Pausa.)*

*VOZ DE SIGFRID: Ruby?*

*RUBY: Sim?*

*VOZ DE SIGFRID: Em que você está pensando?*

*RUBY: Que poderíamos.*

*VOZ DE SIGFRID: Tentar?*

*RUBY: Sim.*

*VOZ DE SIGFRID: Não sei.*

*RUBY: É uma possibilidade.*

*VOZ DE SIGFRID: Sim.*

*RUBY: Desse modo, nós saberíamos. De uma vez por todas, saberíamos.*

*VOZ DE SIGFRID: Sim.*

*RUBY: Serviria a algum... propósito.*

VOZ DE SIGFRID: *Sim.*

RUBY: *Clarence (Pausa.)*

VOZ DE SIGFRID: *Veremos, Ruby. Veremos. (...)*<sup>49</sup>

Como já havíamos sido informados de que é proibido andar pelas ruas depois que escurece, e, além disso, a coisa só ataca nesse período, o fato de Ruby cogitar que o hóspede daquela noite seja forçado a sair da casa significa que planeja levá-lo à morte. Uma morte com tons de sacrifício, uma vez que Ruby deseja imolar o hóspede a fim de descobrir o que é a “coisa lá fora” que os aterroriza tanto. O jogo da noite em que transcorre a ação da peça, portanto, será distinto de todos os demais até então perpetrados.

Uma vez transcrito o trecho que demonstra clarissimamente que a noite em questão será uma noite em particular e não mais uma na vida daquelas personagens, creio que seja momento apropriado para dirimir um crasso erro de interpretação encontrado em um dos raros textos escritos a respeito desta obra de McNally. Em ensaio que versa sobre as primeiras peças do dramaturgo, Howard Stein afirma que “[t]oda noite a família oferece uma vítima ao “Bom Deus”, a qual é sacrificialmente eletrocutada na cerca que protege o refúgio subterrâneo<sup>50</sup>”. Além do fato de tal afirmação mostrar total falta de atenção ao texto – em tempo, cumpre alertar o leitor de que em momento algum a família alude a um “Bom Deus”! -, ela oblitera um fato muito importante para o entendimento a respeito de a qual tradição dramática pertence *And Things that Go Bump in the Night*. Apesar dos vários elementos provenientes das convenções Expressionistas e do Teatro do Absurdo, presentes na obra, a singularização de um evento na vida das personagens a trará muito mais perto da convenção do teatro realista do que poderia se supor à primeira vista. Tratarei disto mais adiante, quando tivermos mais elementos dessas duas convenções que nos permitam um melhor entendimento da afirmação que fiz. .

A “caça” escolhida para a noite é Clarence, o qual estudara com Sigfrid na sexta série. O reencontro dos dois – narrado pelas personagens - se dá durante o dia em um parque onde Sigfrid jogava bola com a irmã Lakme e Clarence passava em uma marcha

---

<sup>49</sup> MCNALLY, Terrence. (b) op. cit. p. 26.

<sup>50</sup> STEIN, Howard. *The early plays of Terrence McNally*. In. ZINMAN, Toby Silverman. op. cit. p. 21.

de protesto. Depois de alguma relutância, Clarence aceita ir à casa de Sigfrid. Mesmo antes de o jovem ativista lá chegar, os insultos a ele começam, com Lakme comentando, ora com o irmão, ora com Ruby o quão repulsivo achara o corpo de Clarence.

Sigfrid convenceu Clarence a visitá-lo, utilizando-se de sua beleza física para atraí-lo sexualmente. Clarence relutou em aceitar o convite devido ao receio de se envolver sexualmente com outro homem. Transgredir as convenções de gênero, segundo o próprio Clarence, poderia prejudicar até mesmo sua atividade com o “Movimento” do qual faz parte. A natureza do Movimento nunca é explicada, mas sabemos ser uma luta contra a coisa.

*CLARENCE: Olha eu dando má reputação ao Movimento! Nós faremos um enorme protesto pela manhã e eu sou secretário de esquadrão. Eu vou comandar um pelotão inteiro. A última coisa de que precisamos numa hora dessas é um secretário de esquadrão de vestido! Nós já temos oposição suficiente sem isso.<sup>51</sup>*

Isso realmente poderia prejudicar Clarence, afinal de contas, “vivemos em uma sociedade heterossexual<sup>52</sup>”, como afirmara Sigfrid. Nesta sociedade heterossexual, em meados dos anos sessenta, a revelação da homossexualidade de alguém muito provavelmente resultaria em sua destruição.

Foi o que ocorreu com o mais alto assessor de Lyndon Johnson, em outubro de 1964. A menos de três semanas das eleições presidenciais – as quais Johnson disputaria – Walter Jenkins foi preso por cometer “gestos indecentes” em um banheiro no subsolo da Associação Cristã de Moços em Washington, a cerca de duas quadras de seu escritório na Casa Branca. O incidente teve vasta repercussão nacional e internacional, gerando incontáveis pautas em todas as formas de mídia e literalmente destruiu a carreira do homem de meia-idade.<sup>53</sup> O fato de os tais “gestos indecentes” terem sido cometidos com um homem nascido na Hungria – país que então se encontrava na esfera soviética - atizou ainda mais a fogueira da intolerância. Nos EUA, onde o macartismo ainda era mais do que uma sombra, atos homossexuais eram considerados atividades

<sup>51</sup> MCNALLY, Terrence. (b) op. cit. pp. 35-6.

<sup>52</sup> Id. p.29.

<sup>53</sup> EDELMAN, Lee. *Tearooms and sympathy, or the epistemology of the water closet*. In ABELOVE, Henry et al. (editors) *The lesbian and gay studies reader*. New York: Routledge, 1993. pp. 553-74.

anti-americanas, não apenas porque eram percebidos como anti-naturais e nocivos ao país, mas também porque foram, em certa medida, percebidos como uma importação, como um mal que viera do estrangeiro.

Em 1933, um certo Dr. La Forest Potter, em livro intitulado *Strange Loves: A Study in Sexual Abnormalities* referia-se de forma nostálgica e idealizada ao período anterior à Primeira Guerra nos EUA:

*Antes da Guerra, costumávamos considerar a homossexualidade algo mais ou menos importado. Nós nos considerávamos verdadeiros expoentes das tradições sãs e inabaláveis de nossos ancestrais pioneiros. Todos aqueles afortunados estrangeiros aos quais foi permitida a entrada em nossas terras estavam - ou assim pensávamos - imbuídos de nossa simplicidade prática. A mácula do desejo anormal – assumindo que eles podiam estar assim contaminados quando aportaram neste país – imiscuiu-se no melting pot de nossas viris características masculinas ou desejável feminilidade.<sup>54</sup>*

A Segunda Guerra também provocou mudanças drásticas que são de importância para o entendimento da questão gay. Novamente, ocorreu outro contato maciço com estrangeiros – acirrando a idéia do homossexualismo como prática anti-americana posto que, vez mais, foi em grande parte atribuído à “degeneração” de povos de além-mar. Além disso, o já citado rearranjo populacional que se processou devido à necessidade de mão-de-obra nos grandes centros urbanos e que levou milhões às grandes cidades também deve ser levado em conta. Boa parte desse contingente populacional era gay. Sendo assim, estava facilitado o modo para que se descobrissem uns aos outros e comesçassem a se integrar, aliviando o poderoso sentimento de isolamento que era tão comum entre gays e lésbicas em cidades pequenas da época pré-liberação. Em contrapartida, tornava-se cada vez mais fácil detectar os elementos socialmente “desviantes”. Essa concentração e maior facilidade de constatação de uma presença indesejada geraram a idéia de que os gays estavam aumentando em quantidade. Em 1948, o Dr. Alfred C. Kinsey publicou o influente *Sexual Behavior in the Human Male*, popularmente conhecido como *The Kinsey Report*, obra considerada por muitos como aquela que fez com que a homossexualidade penetrasse de vez na consciência da população norte-americana. Para alarme dos heterossexuais

---

<sup>54</sup> POTTER, La Forest. *Strange loves: a study on sexual abnormalities*. New York: Padell, 1933. pp. 4-5. apud FONE, Byrne. *Homophobia: a history*. New York: Picador, 2000. p. 386.

homofóbicos, Kinsey afirmou que 37% da população masculina do país se engajava em algum tipo de atividade homossexual entre a adolescência e a velhice e também que a faixa de população que era exclusivamente homossexual girava entre quatro e dez por cento. Além disso, desmentia a idéia da homossexualidade como algo importado, ao afirmar que fazia parte do próprio tecido social da nação<sup>55</sup>. A reação ao Relatório Kinsey foi incendiária: praticamente todos os grandes órgãos da imprensa publicaram matérias onde o homossexualismo era execrado. A revista *Newsweek*, por exemplo, em 1949, publicou artigo no qual o jornalista afirmava que *“uma atitude mais rígida deve ser adotada se quisermos que o degenerado seja adequadamente tratado e curado. O pervertido sexual não deve ser tratado com lenidade, mas sim como uma virulenta espécie de criminoso”*<sup>56</sup>. Temia-se que os gays estivessem se infiltrando em todos os escalões da sociedade, colocando-a em risco. Alguma medida deveria ser tomada para conter esse “avanço”.

Muito se fala na caça aos comunistas promovida pela macartismo<sup>57</sup>. Acontece, porém, que os gays e lésbicas também foram alvo de feroz perseguição. Como o foco de meu trabalho incide prioritariamente na questão gay, é a perseguição a este grupo que discutirei. Não duvido que algumas sobranceiras se ericem frente ao “sacrilégio” de não falar diretamente sobre a caça aos comunistas. Entretanto, além de já se ter escrito bastante sobre o assunto<sup>58</sup>, a perseguição aos gays está intimamente ligada àquela engendrada contra os comunistas. Sendo assim, o não incidir do holofote sobre a perseguição aos vermelhos é apenas ilusório.

Desde muito cedo, no período macartista, os gays foram eleitos como alvos de atroz perseguição, a qual foi largamente patrocinada e incentivada pelo próprio governo dos Estados Unidos. Em dezembro de 1950 o Senado publicou um relatório intitulado

---

<sup>55</sup> FONE, Byrne. op. cit. p. 389.

<sup>56</sup> Id. p. 390.

<sup>57</sup> A rigor, a perseguição aos comunistas já datava de pelo menos desde o início do século, podendo-se considerar como momentos de pico os anos dez, trinta e cinquenta.

<sup>58</sup> Embora eu reconheça que nunca é demais lembrar tais fatos a fim de que não sejam convenientemente esquecidos, ocorre que já me deparei com diversos brasileiros que sequer cogitavam que os gays e lésbicas tivessem sido perseguidos pelo macartismo. Isso certamente acontece porque é sempre sobre os comunistas que recai a ênfase da perseguição. Assim, se não quero que a história da perseguição aos comunistas seja esquecida, nada mais justo do que não desejar que a dos gays e lésbicas também o seja.

*Employment of Homosexuals and Other Sex Perverts in the U.S. Government*<sup>59</sup>. Um sub-comitê havia sido criado para realizar a tarefa - até então sem precedentes - de conduzir uma investigação minuciosa a respeito do emprego de homossexuais e outros “pervertidos” sexuais nos principais setores do governo estadunidense. Os objetivos da investigação foram 1) determinar a extensão da presença de “pervertidos” em cargos governamentais, 2) aventar razões que explicassem por que era indesejável que fossem empregados pelo governo e 3) estudar a eficácia dos métodos utilizados para lidar com o “problema”.

O modo de lidar com o “problema” consistia em proibir a admissão de “pervertidos” em cargos do governo e remover aqueles que fossem identificados como indesejáveis. O relatório indica que o expurgo de “pervertidos” vinha sendo praticado pelo menos desde 1947, mas a incidência de demissões por motivo de conduta “escandalosa” aumentou dramaticamente no ano de 1950. Entre primeiro de janeiro de 1947 e primeiro de abril de 1950, 192 funcionários foram demitidos devido ao seu comportamento sexual, ao passo que em apenas sete meses em 1950 – após primeiro de abril, portanto – a mesma medida foi tomada contra 382 outros funcionários. Candidatos a empregos públicos que possuíssem passagem pela polícia por prática sexual “pervertida” não conseguiam emprego: entre primeiro de janeiro de 1947 e primeiro de agosto de 1950, aproximadamente 1.700 candidatos a empregos federais foram rejeitados tendo por base sua conduta sexual.

A alegação para a não contratação ou demissão de homossexuais era o fato de serem percebidos como risco à segurança nacional. Primeiramente porque poderiam aliciar os demais funcionários públicos, especialmente os mais jovens, para que se engajassem em suas práticas “anti-naturais”. Segundo, e mais importante, porque podiam ser vítimas de chantagem praticada por espiões internacionais, *i.e.*, espiões de governos comunistas, que usariam a ameaça de revelar suas secretas vidas sexuais a fim de obterem informações que comprometeriam a segurança nacional. Um congressista chamado A. L. Miller, por exemplo, afirmava que os espiões estrangeiros recebiam um curso sobre homossexualidade e aprendiam como se infiltrar em círculos homossexuais.

---

<sup>59</sup> BLASIUS, Mark and PHELAN, Shane. (eds.) *We are everywhere: a historical sourcebook of gay and lesbian politics*. New York and London: Routledge, 1997, pp.241-51.

Antes, porém, que o relatório do Senado fosse redigido, a ligação entre comunismo e homossexualidade já começara a ser alardeada pela imprensa, atingindo, conseqüentemente, milhões de pessoas. A duvidosa honra de ter sido o veículo deflagrador dessa maciça onda homofóbica em meio à população coube ao *New York Times*. Em matéria sobre uma investigação governamental a respeito do número de servidores que haviam se exonerado por estarem sendo objeto de investigação, suspeitos de serem riscos à segurança, o jornal não deixou de noticiar que alguns eram homossexuais. E em abril, o diário publicou uma declaração do presidente do Comitê Republicano Nacional, Guy George Gabrielson, afirmando que “*os pervertidos sexuais que têm se infiltrado em nosso governo nos últimos anos, são talvez tão perigosos como os reais comunistas*”<sup>60</sup>. Algumas semanas após a publicação dessa matéria, o senador Joseph McCarthy, encabeçando a comissão que investigava a presença de comunistas no governo, afirmou que no Departamento de Estado havia um funcionário explicitamente homossexual, o qual constituía-se, portanto, em alvo fácil para chantagistas<sup>61</sup>. Estava iniciada, no imaginário coletivo, a associação entre homossexuais e comunistas como perigos máximos à nação americana. O período áureo do expurgo de funcionários governamentais suspeitos durou de 1950 a 1955, deixando um saldo de mais de 8.000 pessoas removidas de seus cargos<sup>62</sup>. Desse total, mais de seiscentos foram culpados – muitas vezes, de modo fabricado – por “perversão sexual”.

No caso dos militares, a perseguição e eliminação de homossexuais de seus quadros começaram a se tornar prática sistemática em dezembro de 1949. A partir daquela data foram estabelecidas normas e regulamentos que definiam como os casos de homossexualismo deveriam ser descobertos e tratados pelas Forças Armadas. A magnitude do clima de histeria anti-homossexual pode ser percebida pelo depoimento de A. Damien Martin, homossexual que se alistou na Força Aérea em 1951:

---

<sup>60</sup> FONE, Byrne. op. cit. pp. 390-1.

<sup>61</sup> Sobre o próprio senador McCarthy circulavam rumores a respeito de atividades homossexuais. Tais rumores não vieram a público, porém, antes de 1974.

<sup>62</sup> Digo que o período áureo terminou porque de modo algum gays e lésbicas obtiveram garantia de manutenção de seus empregos após o fim oficial do macartismo. Em 1958, por exemplo, um senador da Flórida conseguiu que dezesseis professores e funcionários fossem demitidos de uma universidade em Gainesville além de determinar a impressão por parte de um órgão estadual – usando verbas públicas, por conseguinte – de panfletos que tinham como objetivo alertar as crianças sobre os “*perigos da homossexualidade, presentes em todas as instituições de ensino*”. ADAM, Barry. D. Op. Cit.p 59.

*Há que se compreender que eu estava no meio de um dos piores expurgos anti-gay que a Força Aérea jamais conheceu. Lembro-me de que no início dos anos cinqüenta, na base aérea de Kessler em Biloxi, Mississippi, houve um expurgo durante o qual as pessoas cometiam suicídio. A Força Aérea finalmente teve que parar porque pessoas delatavam outras apenas para se vingarem de uma coisa ou de outra. É um tanto difícil de compreender a mentalidade daquela época.*<sup>63</sup>

Muito embora o período de perseguição aberta e ostensiva aos gays por parte de agências do governo tenha arrefecido por volta de 1955, a ligação entre homossexualidade e perigo à segurança nacional continuou em efeito durante muito tempo. Na década de sessenta – e não esqueçamos que *And Things that Go Bump in the Night* é de meados daquela década – 82% dos homens e 58% das mulheres ainda acreditavam que apenas os comunistas e os ateus eram mais perigosos do que os homossexuais.<sup>64</sup> Por esse motivo não surpreende um editorial do *New York Times* a respeito do caso envolvendo o assessor de Lyndon Johnson. Depois de recomendar piedade para com os homossexuais – expressando a visão “liberal” do jornal -, o jornalista Walter Krock segue uma linha argumentativa que não diferia em nada daquela do período de apogeu do macartismo:

*Mas seria irresponsável se o povo americano não se sentisse inquieto perante o fato de que um assessor do governo, que tem acesso às operações mais secretas envolvendo a segurança nacional, esteja entre esses infelizes que são mais facilmente alvos de chantagem, através da qual segredos de segurança são obtidos por agentes inimigos*<sup>65</sup>.

Krock continua o artigo dizendo que, devido ao fato de o homossexualismo, na época, ser cada vez mais entendido como uma doença emocional e um perigo à segurança nacional, “*não pode haver lugar entre os funcionários da Casa Branca ou*

---

<sup>63</sup> MARCUS, Eric. *Making gay history: the half-century fight for lesbian and gay equal rights*. New York: Perennial, 2002. p. 27. A “*mentalidade daquela época*” permaneceu existindo por muitas décadas ainda. Margaret Cruksahnk comenta sobre implacáveis processos de caça a gays e lésbicas nas Forças Armadas em períodos tão recentes quanto 1989-91. Ver CRUKSHANK, Margaret. *The gay and lesbian liberation movement*. New York: Routledge, 1992. pp. 11-4.

<sup>64</sup> FONE. Byrne. op. cit.406.

<sup>65</sup> EDELMAN, Lee. In ABELOVE, Henry et al. (editors ) op. cit. p. 554.

*nos altos escalões do governo, para uma pessoa de comportamento acintosamente desviante*<sup>66</sup>”.

Hoje em dia, apenas os ultra-conservadores ainda acreditam na ligação entre homossexualidade e perigo à segurança nacional. No dia seguinte ao atentado ao World Trade Center, o notório fundamentalista religioso de extrema direita, Jerry Falwell, declarou à imprensa norte-americana que parte da responsabilidade pelos atentados era dos gays, pois estes haviam deixado a nação americana “moralmente vulnerável e fraca” a ataques estrangeiros que expressavam a “ira divina<sup>67</sup>”. É prática milenar atribuir a culpa por calamidades de todo tipo àqueles que se engajam em comportamento homoerótico. O que chocou no macartismo é que tal atribuição de culpa tenha sido perpetrada por uma nação que sempre se quis democrática.

Diante de todo esse clima de pânico perante o “inimigo” homossexual e/ou comunista entende-se perfeitamente por que Clarence preocupava-se com que sua homossexualidade pudesse ser descoberta. Não apenas porque isso poderia depor contra o “Movimento” em termos de reação da opinião pública, que é o que se pode inferir pelas palavras do jovem, mas também porque poderia sofrer rejeição dentro do próprio “Movimento”. Havia enorme resistência e preconceito contra os gays no Partido Comunista, por exemplo<sup>68</sup>. A certeza de Clarence de que a subversão dos gêneros poderia comprometer o “Movimento” antecedeu em alguns anos o que foi relatado por Guy Hocquenghem, ativista gay francês que participou da invasão da Sorbonne em maio de 68:

*O comitê de ocupação da Sorbonne inquietava-se com a presença dos homossexuais em volta dos mictórios. Isto poderia “desconsiderar” o movimento. No momento em que nos acreditávamos no ápice da liberação de todas as possibilidades, havia ainda aspectos de nossa vida que não era possível fazer aparecer.*<sup>69</sup>

---

<sup>66</sup> Id. p. 554.

<sup>67</sup> O comentário de Falwell causou, porém, indignação até mesmo entre outros fundamentalistas, que o criticaram duramente. A indignação por parte da sociedade norte-americana foi tanta que Falwell viu-se obrigado a retratar-se publicamente.

<sup>68</sup> MARCUS, Eric. op. cit. p.137.

<sup>69</sup> HOCQUENGHEM, Guy. *A contestação homosexual*. Tradução Carlos Eugênio Marcondes de Moura São Paulo: Brasiliense, 1980. p. 30.

Em contrapartida, dentro do incipiente movimento homófilo<sup>70</sup> dos anos cinquenta houve expurgo de membros que tivessem ligação com o Partido Comunista em uma tentativa – hoje percebida como ingênua – de fazer com que essas organizações não fossem vistas com maus olhos pelo FBI.<sup>71</sup>

Ora, se os gays representavam perigo para a segurança da sociedade norte-americana e até mesmo para os movimentos ditos “progressistas”, fazia-se necessário identificá-los, revelar-lhes a identidade a fim de que fossem tratados em clínicas psiquiátricas, demitidos de seus empregos, despejados de suas casas, alienados de seu círculo de amizades. Enfim, era necessário trazer o “inimigo” homossexual às claras. Afinal, foi para isso que o expurgo patrocinado pelo governo aconteceu. Nesse processo de identificação dos gays os estereótipos representaram papel assaz importante: constituíam-se em receituário que deveria ser consultado a fim de identificar e comprovar a suposta homossexualidade de alguém.

Etimologicamente, o termo estereótipo é composto por duas palavras gregas: *stereos* (rígido) e *túpos* (traço). No século XIX, os psiquiatras utilizavam o termo “estereotípiã” para descrever repetições mecânicas e freqüentes do mesmo gesto, postura ou fala. Parece, porém, que a palavra de origem francesa *stéréotype* “*origina-se do jargão tipográfico, referindo-se a um molde metálico utilizado nas oficinas tipográficas, que se destacava pela possibilidade de produzir uma mesma impressão milhares de vezes, sem precisar ser substituído*”<sup>72</sup>. Constata-se até agora a idéia de repetição e rigidez contida nas acepções do termo até aqui expostas. É preciso, contudo, estabelecer um conceito acadêmico do termo para que possamos estabelecer algumas bases teórico-conceituais para a discussão do tema:

*Estereótipos são representações sociais: são estruturas afetivas e cognitivas reificadas a respeito de grupos sociais, as quais são largamente compartilhadas dentro da sociedade. Estereótipos emergem e proliferam dentro de um determinado contexto político-social de um dado momento histórico. Eles não existem aleatoriamente na cabeça dos indivíduos. São social e discursivamente construídos ao*

<sup>70</sup> Durante os anos cinquenta e parte dos sessenta, as então nascentes organizações gays relutavam em utilizar a palavra homossexual. Essa recusa jazia no fato de que pretendiam sugerir o mínimo possível de conotação sexual ao movimento.

<sup>71</sup> MARCUS, Eric. op. cit. pp.44-5.

<sup>72</sup> PEREIRA, Marcos Emanuel. *Psicologia social dos estereótipos*. São Paulo: E.P.U., 2002, p.43.

*longo da comunicação cotidiana e, uma vez objetificados, tornam-se uma realidade independente e por vezes prescritiva*<sup>73</sup>.

Hoje, quando tanto se discute a questão da alteridade em um planeta que se quer globalizado, parece-me assaz importante que nos detenhamos, ainda que muito brevemente, no fenômeno da estereotipação porquanto provoca cisão entre grupos. Reforça – ou tenta preservar – a fronteira entre “nós” e “eles” em um mundo que insiste em apontar para a idéia de que as fronteiras estão se dissolvendo.

No processo de estereotipação, os membros de um grupo investem os membros de outros de uma série de características que estabelecem posições por vezes de radical alteridade. Chamemos o grupo investidor de endogrupo e o grupo investido das características de exogrupo. Ao proceder a essa investidura de características o exogrupo passa a ser percebido da mesma forma; as individualidades são dissolvidas e passa-se a imaginar todos os membros do exogrupo igualmente, donos de traços imanentes, inerentes à própria condição de ser. É como se passasse a haver uma essência, ativada desde o nascimento e que se perpetua por toda a vida, apenas e tão somente pelo fato de o indivíduo ser filiado ao grupo. Ao promover essa diferenciação entre grupos e essa essencialização dos indivíduos pertencentes a cada um deles, a estereotipação atinge um paradoxo. Ela salienta a alteridade do exogrupo em relação ao endogrupo, ao mesmo tempo em que a anula entre os membros do exogrupo.

Essa homogeneização do exogrupo tem como função cognitiva facilitar e dinamizar a percepção de seus membros. Ao se pensar em um francês, por exemplo, pensa-se em um bom cozinheiro; um italiano, em alguém que fala alto e é animado. Dito desse modo, o fenômeno parece mais inócua do que na realidade é. É verdade que nem todos os estereótipos são negativos (embora para alguém em dieta, ser bom cozinheiro talvez o seja!), entretanto estudos apontam para o fato de que diagnósticos negativos são mais marcantes do que os positivos<sup>74</sup>. Que os franceses são mal educados com turistas estrangeiros é bem mais lembrado do que o estereótipo de que são bons cozinheiros. Claro está que, por serem criações historicamente definidas, dependentes do contexto sócio-político, a ativação dos estereótipos depende muito do contexto em

---

<sup>73</sup> AUGOUSTINOS, Martha & WALKER, Ian. *Social cognition: an integrated introduction*. London: Sage, 1995. p. 222.

<sup>74</sup> HINTON, Perry. R. *Stereotypes, cognition and culture*. Philadelphia: Taylor and Francis Inc, 2000. p. 41.

que se encontram as pessoas. É muito provável que em um restaurante as pessoas primeiramente se lembrem dos franceses como bons cozinheiros e só depois ativarão o estereótipo da falta de polidez para com estrangeiros (isto se chegarem a fazê-lo).

Há, no entanto, um perigoso elemento subjacente na aparente inocuidade da descrição da função cognitiva dos estereótipos. Essas explicações automáticas proporcionadas por eles acabam por reforçar a manutenção do *status quo*, encobrendo, por vezes, as causas reais de determinados problemas. Quando se diz que os baianos são preguiçosos, tem-se uma desculpa perfeita para justificar a pobreza na qual se encontra parte da população baiana. Por esse motivo, é preciso investigar a quem interessa que tais estereótipos sejam perpetuados, uma vez que, se os mesmos são criações sociais, também devemos sempre ter em mente que os diversos grupos que compõem o tecido social estão em perene luta por status e poder. Sendo assim, por naturalizarem situações por vezes opressoras, os estereótipos podem servir para que determinados grupos levem sempre vantagem nesta luta que não cessa. Deste modo, sem uma abordagem dialetizante pode-se incorrer no erro de acreditar que os estereótipos são neutros.

Precisamente por serem construções sociais, os estereótipos são transmitidos culturalmente, primeiro na família, depois na escola e demais grupos sociais aos quais o indivíduo vai se agregando. Quem, por exemplo, não presenciou cenas ou ouviu falar de histórias em que pais ensinam as crianças que meninos não choram ou que determinada coisa é “de menina” ou “de menino”? A despeito do que podem fazer crer os próprios estereótipos, nenhum grupo é homogêneo; destarte, a transmissão e a absorção deles logicamente não se processarão de modo homogêneo. Pessoas diferentes poderão perceber os estereótipos de modos distintos. Os estereótipos que podem fazer sentido ou definir um grupo para alguns não necessariamente o farão para outros.

Poderoso meio de disseminação de estereótipos no mundo contemporâneo é a mídia, que, em suas diferentes modalidades, está presente na vida das pessoas das mais diversas classes sociais, exercendo um forte papel homogeneizador. Embora as pessoas ainda tenham a capacidade de não aceitarem ou perceberem todos os estereótipos de forma semelhante, é preciso considerar que o constante bombardeio de informações e imagens estereotipadas às quais se tem acesso diuturnamente pode contribuir efetivamente para a padronização na forma como os indivíduos se percebem uns aos outros.

A própria historicidade dos estereótipos determina que seja extremamente difícil eles serem dirimidos. Se a uma determinada altura da história algum estereótipo existe é

porque há alguma necessidade para que isso ocorra. Não equivale a dizer que sejam louváveis, muito pelo contrário. Creio já ter ficado claro que os estereótipos sempre atendem aos interesses de algum grupo. Essa necessidade pode ser, portanto – e no mais das vezes o é - uma necessidade de dominação de um grupo sobre outro, caso que parece infelizmente ser tão freqüente. Por exemplo, em uma sociedade que valoriza tanto a razão, a assertividade, qual a implicação de as mulheres serem percebidas como mais emotivas, “mais coração” do que os homens?

Já me referi acima ao fato de os estereótipos delimitarem as fronteiras entre “nós” e “eles”. Como minha pesquisa é sobre os gays, acho importante que nos detenhamos um momento para podermos refletir um pouco sobre a necessidade que se pode ter em construir o gay como um indivíduo fácil e rapidamente identificável.

Em seu livro *Estigma*, Erving Goffman estabelece duas categorias de estigmatizados: os desacreditados e os desacreditáveis. Os primeiros são aqueles portadores de estigmas facilmente identificáveis, como os negros e certos deficientes físicos. Os desacreditáveis são aqueles indivíduos que possuem características socialmente indesejáveis que não podem ser detectadas facilmente por não se apresentarem fisicamente explicitadas como nos desacreditados<sup>75</sup>. Gays enquadram-se no segundo grupo descrito pelo sociólogo norte-americano. A não adequação aos parâmetros de gênero impostos socialmente não traz por si só a possibilidade imediata de identificação. Gays são invisíveis porque é impossível dizer que um homem é homossexual apenas olhando-se para ele, a não ser que escolha agir de um modo culturalmente definido que o identifique como tal, como no caso dos efeminados. Mesmo assim, as aparências podem ser enganosas... Por esse motivo, a necessidade de se estabelecerem fronteiras supostamente precisas entre gays e heterossexuais nasce da necessidade de

*tornar visível o invisível, a fim de que não haja perigo de ele infiltrar-se entre nós, os inadvertidos; assim como tornar rápido, firme e separado aquilo que, na realidade, é fluido e muito mais próximo da norma do que o sistema dominante de valores pretende admitir*<sup>76</sup>.

---

<sup>75</sup> GOFFMAN, Erving. *Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada*. Tradução Márcia Bandeira de Mello Leite Nunes. 3.ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1980. 51-2.

<sup>76</sup> DYER, Richard. *The matter of images: essays on representation*. London: Routledge, 2000. p. 16.

É também a necessidade histórica que determina que os estereótipos mudem. Pode levar tempo, mas eventualmente ocorrem mudanças no modo como os grupos se percebem. Vezes há em que as mudanças são relativamente rápidas, como no caso dos estereótipos com relação aos nipônicos que, de seres frágeis e cordatos passaram a monstros durante a Segunda Guerra Mundial, depois se tornaram industriais e motivo de admiração pela rapidez de sua recuperação econômica e, finalmente, voltaram a ser representados como mafiosos, “coincidentalmente”, quando seus produtos entraram em franca competição com os norte-americanos, freqüentemente vencendo-os na batalha por mercados<sup>77</sup>.

Infelizmente o contato com membros dos grupos diferentes não necessariamente traz redução ou eliminação da percepção estereotipada com relação ao exogrupo. Pelo contrário, pode trazer exacerbação no modo estereotipado como são vistos. Isso porque os indivíduos que se diferenciam do estereótipo que se tem do exogrupo tendem a ser percebidos como exceções à regra. Quem não se lembra dos “pretos de alma branca”, por exemplo?! Existe a tendência de se criarem subtipos para encaixar aqueles percebidos como desviantes do estereótipo. “Ele é homossexual, mas se dá o respeito!”, diz o liberal... Desse modo, corre-se o risco de que os “que não têm alma branca” ou “não se dêem o respeito” sejam percebidos mais negativamente ainda em virtude das exceções serem percebidas como entes que “apesar” de serem negros ou gays podem ser enxergados em um patamar superior, a saber, mais próximos do endogrupo. Não digo “dentro” do endogrupo porque, à primeira ação que não corresponder plenamente às expectativas, pode ocorrer o também comuníssimo “tinha que ser preto mesmo!” ou o gay deixa de ser homossexual e passa a ser “viado” na fala do liberal.

Assim, ainda que os estereótipos não sejam necessariamente negativos, podem facilmente levar ao preconceito e a atitudes preconceituosas, e isso também não pode deixar de ser levado em conta.

Para se ter uma noção do que ocorria àquela época e perceber a importância que os estereótipos desempenhavam na detecção de supostos gays, vejamos o exemplo de uma matéria publicada na revista *Life*, em junho de 1964. Tratou-se de um dossiê sobre o “*mundo secreto*” da “*Homosexuality in América*”<sup>78</sup>. Afirma o artigo que, apesar de

---

<sup>77</sup> As representações jamais são tão simples e sua história nunca tão linear como parece a partir de meu texto. Nem todos os orientais que aparecem nos filmes, por exemplo, são vilões. Isso, inclusive, vai sofrer variação devido à idade das personagens e até mesmo em relação ao número delas na trama ou cena.

<sup>78</sup> EDELMAN, Lee. In ABELOVE, Henry et al. (editors ) op. cit. p.556.

noventa por cento dos homossexuais não serem imediatamente óbvios, isto é, efeminados, eles são apenas “quase” impossíveis de serem identificados. A palavra “quase” confere à homossexualidade um carácter indelével, impossível de ser escondido. O autor, em seguida, oferecia aos leitores alguns indícios que deveriam ser procurados a fim de se detectar quem era gay. Fatalmente, ele teve de fazer uso de estereótipos, como por exemplo, vestirem-se bem ou com roupas vistosas, etc.

Esse, no entanto, não é o único exemplo que pode ser arrolado. Também no teatro os temas e personagens homossexuais estavam ganhando cada vez mais visibilidade: na Broadway de forma algo velada, mas já bastante explícita fora dela. Desse modo, era necessário um receituário para alertar platéias incautas.

Na Broadway do começo dos anos sessenta havia, por um lado, alguns autores gays como Tennessee Williams e William Inge, cujas peças pareciam já não conseguir disfarçar tão perfeitamente seu conteúdo homoerótico. Por outro lado, surgiam novos dramaturgos que levavam subtextos gays “mal disfarçados” aos palcos. Dentre esses novos dramaturgos situavam-se Edward Albee e Terrence McNally (neste caso, o autor sequer procurou disfarçar o conteúdo homoerótico). Todos eles, quer fossem consagrados, quer fossem estreantes, passaram a ser alvo da crítica conservadora - a maior parte da crítica jornalística. É de 1963, o “guia de utilidade pública” (!) escrito por Howard Taubman, então crítico do *New York Times*, intitulado: “*Helpful Hints on How to Scan the Intimations and Symbols of Homosexuality in our Theater.*”, Taubman cita explicitamente a peça *Natural Affection*, de Inge; porém, a lista pode ser tranqüilamente aplicada a peças de Tennessee Williams, Albee e até mesmo a peças “heterossexuais” como *A View from the Bridge* (1955), de Arthur Miller ou as de Eugene O’Neill - velho favorito do *New York Times*, sempre é bom lembrar. A lista de sinais úteis a serem procurados para a detecção de gays no palco é a seguinte:

*Cuidado com o jovem bonito, distante, soberbo, que se comporta de modo vago (...)*

*Fique atento para as personagens masculinas cujas propensões são como as de um ganhão.*

*Cuidado com o marido que não toca sua esposa há anos.*

*Cuidado com a esposa que não tem sido tocada por seu marido há anos.*

*Atenção na mulher venenosa que é um libelo contra a feminilidade.*

*Atente para a esposa abominável que torna a relação conjugal um inferno.*

*Suspeite da vadia compulsiva (...) que representa um total desencanto para com a possibilidade de um relacionamento pleno entre o homem e a mulher.*

*Fique alerta para indiretas escabrosas a respeito do relacionamento sexual normal entre homens e mulheres<sup>79</sup>.*

Não passa despercebido o tom de alerta que o jornalista dava a seu texto. Não bastava simplesmente elaborar uma lista repleta de estereótipos a serem constatados. Era necessário também advertir as “inocentes” platéias sobre o “perigo” homossexual, daí o caráter precautório do artigo, o qual se encerra no familiar tom patético de saudosismo idealizado: “*Se pelo menos pudéssemos recuperar nossa inocência perdida e crer que as pessoas no palco são aquilo que realmente deveriam ser*<sup>80</sup>”. Claro está que as tais pessoas deveriam ser “saudáveis” heterossexuais...

Em *And Things that Go Bump in the Night*, os estereótipos são usados para explicar a homossexualidade de Clarence. Como a partir de fins do século XIX a homossexualidade passou a explicar o indivíduo como um todo, o mesmo ocorre na peça de McNally. Creio que valha a pena estender mais um pouco essa pausa na discussão da peça a fim de digressionar por um momento a respeito da criação da categoria do homossexual.

O termo homossexual apareceu pela primeira vez em 1869 na Prússia, indicando desejo sexual entre pessoas do mesmo sexo. O problema aqui é que os desejos homoeróticos foram caracterizados como sentimentos sexuais contrários. A tradução para o inglês criou problema ainda maior ao usar o termo “invertidos” no lugar de “contrários”. Essa definição equivale dizer que o “normal” ou “natural” são os sentimentos sexuais dirigidos a membros do sexo oposto, constituindo-se a homoeroticidade em desvio de uma regra ou norma-padrão. O fato de o termo ter sido usado em um contexto médico acaba por conferir-lhe uma condição de patologia. Homossexual, desse modo, descreve uma condição psiquiátrica. A adoção e popularização do termo fizeram parte de um processo crescente - especialmente

---

<sup>79</sup> CLUM, John M. *Still acting gay*. New York: St. Martin's Griffin, 2000. p 143.

<sup>80</sup> Id. p. 143.

acelerado no final do século XIX - de construir a homoeroticidade como um desvio da normalidade.

Vale aqui ressaltar a importância da obra *A História da Sexualidade*<sup>81</sup>, de Michel Foucault, na identificação do processo de construção do homossexual como categoria. O filósofo francês defende a tese amplamente difundida de que antes do homossexual havia a categoria do sodomita. O sodomita não necessariamente praticava atos pecaminosos com alguém do mesmo sexo. A penetração anal com mulheres era igualmente pecado, e quem a praticava era denominado sodomita da mesma forma. Desse modo, a prática da sodomia não era exclusividade de um grupo em particular; qualquer um podia incorrer no pecado, que era percebido como tentação demoníaca. A invenção do homossexual equivaleu à criação de um grupo especial de pessoas que possuíam uma patologia, um desvio de comportamento que levava à prática de atos homossexuais. O que era um pecado do qual deveria se ocupar a Igreja - antes que ela transferisse o culpado para ser punido pelo Estado -, passava agora a ser uma preocupação da ciência<sup>82</sup>. A sodomia era algo que incidentalmente podia acontecer a qualquer um e não servia de parâmetro para que se pudessem urdir explicações sobre a personalidade dos indivíduos. A homossexualidade passou a explicar o indivíduo como um todo: o modo como agia, a maneira como pensava, algumas características físicas; tudo era passível de explicação a partir do desejo sexual da pessoa. A homossexualidade passou, portanto, a ser percebida como parte da essência de alguns indivíduos; algo psicológica ou biologicamente determinado (mas que também era determinante, como já deve ter ficado claro), que dispensava qualquer análise de como era percebida historicamente, visto que era “imane” a alguns indivíduos. Que esse processo de divisão cada vez mais acentuado entre os indivíduos tenha se intensificado a partir do fim do século XIX, época em que o capitalismo entrava em sua fase imperialista – e, portanto, cada vez mais fragmentária – não é mera coincidência, e sim necessidade histórica. Disso a teoria foucaultiana não pode dar conta.

---

<sup>81</sup> FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Tradução Maria Thereza da Costa Albuquerque; J. A. Guilhon Albuquerque. 5ª ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984.

<sup>82</sup> Em 1894, o Dr. C. H. Hughes afirmou que a ciência deveria assumir o papel abdicado pela religião e passar a exercer a função de tutor do Estado com relação a detectar e tratar as perversões e estados mórbidos. Um dos argumentos usados pelo douto foi que Sodoma e Gomorra não só haviam ressuscitado mas também haviam sido suplantadas. Como se vê, o discurso do médico estava realmente liberto dos dogmas religiosos...

Apesar da importância da obra foucaultiana, é preciso deixar claro que o autor demarca o início do processo da criação da figura do homossexual de modo abrupto demais, como se a criação da categoria houvesse ocorrido de uma hora para outra. Estudos históricos indicam que o terreno para a criação da categoria do homossexual estava sendo preparado bem antes do que Foucault aponta em seu livro. Já no século XII um texto francês identificava os homens que não se sentiam atraídos por mulheres como sodomitas, o que indica que uma identidade específica aos futuros “homossexuais” começava a ser timidamente construída sete séculos antes do que indica Foucault. De qualquer modo, a idéia fundante de Foucault parece-me seminal: a criação da categoria “científica” do homossexual fez com que o desejo homoerótico passasse a explicar o indivíduo como um todo, deixando de ser apenas mais um elemento em sua formação. Claro que esse fenômeno fez parte de todo um conjunto de idéias que atribuíam à sexualidade papel de fundamental importância na sociedade. Foi esse ideário que permitiu que em 1904 o Dr. William Howard explicasse que “[t]odo médico deveria compreender o lado sexual da existência. Uma vez que é a atividade sexual que governa a vida. Permite a continuidade da espécie e promove o crime e suas causas. É a base de toda a sociedade<sup>83</sup>”. Se o sexo é a base de toda a sociedade, aqueles que contrariavam a norma estabelecida não só se constituíam em verdadeiros monstros como também tinham absolutamente todos os aspectos de sua existências explicados a partir de sua sexualidade “perversa”. Sendo assim, creio que a “invenção” da categoria do homossexual acabou favorecendo ainda mais a proliferação e o uso de estereótipos, não apenas para designar a categoria, como também para identificá-la e explicá-la.

Assim, o jovem Clarence é facilmente rotulado e tem todo o seu ser explicado a partir de uns poucos traços estereotipados.

*SIGFRID: (...) Clarence é tímido, Ruby. Clarence tem um pai que costumava espancá-lo quando ele era criança. Clarence tem uma mãe...*

*CLARENCE: Sigfrid!*

---

<sup>83</sup> HOWARD, William. *Sexual perversions in América*. American Journal of Dermatology and Genito-Urinary Diseases 8, número 1., 1904. apud FONE, Byrne. *Homophobia: a history*. New York: Picador USA, 2000. p.345.

*SIGFRID: Relaxe, coração. Não tem importância. Você me contou e agora eu estou contando a eles.*

*CLARENCE: Aquilo foi... diferente.*

*SIGFRID: Na verdade, não foi não. (Continuando) .... uma mãe que o sufocou com carinhos. Ainda o sufoca, para ser mais exato. E Clarence trabalha na biblioteca pública. Não é difícil, portanto, explicar porque Clarence é tímido. Não é difícil explicar Clarence. Ele tem motivos para ser assim. (...)<sup>84</sup>*

Esse processo de essencialização encontra apoio por parte do próprio jovem ativista, que, em conversa com Sigfrid enquanto faziam sexo, explica-se a si mesmo por meio do mesmo chavão psicanalítico usado por Sigfrid para “desmascará-lo” perante Ruby e Lakme: *“Eu acho que é culpa deles. Eu realmente creio nisso. Pode perguntar a qualquer psiquiatra. São os pais que fazem os seus filhos... Bem, você sabe<sup>85</sup>”*. Claro que não surpreende o fato de Clarence acreditar e defender uma postura científica que o patologizava, inscrevendo-o em uma classe de pessoas “doentes”. Muitos gays acreditavam (ainda acreditam) realmente que eram desviantes de um comportamento “normal”, afinal de contas se a ciência – instituição tão poderosa e outorgadora de juízos finais na sociedade burguesa dita racional – afirmava que a norma era a heterossexualidade, quem eram os leigos para contradizê-la?

Quando Sigfrid ironiza a homossexualidade de Clarence perante Ruby e Lakme o processo de humilhação ao ativista já começara. Em verdade, esse processo tem início desde a entrada do jovem em cena. Clarence entra em cena, na abertura do segundo ato, vestido de mulher. Quando entra, o coito com Sigfrid já acontecera. Após o ato, Sigfrid escondera as roupas do parceiro, apenas lhe restando para usar um vestido antigo de Ruby, o qual estava convenientemente colocado ao alcance de Clarence quando este não conseguia encontrar seus trajes masculinos. McNally constrói uma situação que deixa bem claro em termos cênicos o que ocorre na escala social: a quebra da fronteira dos gêneros – neste caso com relação à vestimenta – é percebida como algo grotesco e ridículo. *“(...) Ele usa um vestido, meias-calças (caídas até os tornozelos) e sapatos femininos. Porém, não há como não reconhecer que é um homem na vestimenta errada<sup>86</sup>”*. Por outro lado, a ausência na rubrica de aspas no termo “errada” nos faz

---

<sup>84</sup> MCNALLY, Terrence. (b) op. cit. p. 44.

<sup>85</sup> Id. p.60.

<sup>86</sup> Ibid. p. 32.

questionar até que ponto o jovem McNally realmente não acreditava que Clarence estivesse vestindo roupas “erradas” para o seu gênero.

Além do adormecido Fa não há ninguém mais no porão, e o desconforto de Clarence naquele ambiente desconhecido é palpável. Após longo silêncio incômodo, o jovem é surpreendido por um ruidoso ronco de Fa. Ao se aproximar da poltrona onde se encontra o pai de Sigfrid, Clarence timidamente diz o seu nome. Nesse momento, das profundezas de seu sono e “*rindo imbecilmente*”, Fa diz: “*Oi, Miss Nigéria!... Olá!*”<sup>87</sup> Creio que algum leitor mais afoito possa ser levado a imaginar que Clarence seja negro ou descendente de negro, a partir dessa afirmação de Fa, especialmente porque a peça foi escrita nos anos sessenta, década indelevelmente associada aos movimentos negros pelos direitos civis. Essa falsa idéia é ainda reforçada pelo fato de o próprio Clarence fazer parte de um “Movimento”, o que torna a errônea ligação ainda mais fácil de ser estabelecida. Há dois elementos, entretanto, que põem por terra essa assunção: um deles contido no enredo da peça e outro que pode ser arrolado a partir dos próprios usos e costumes da sociedade branca ocidental.

Há que se levar em consideração que Fa passa quase todo o tempo em estado de sono profundo. Durante seu sono ele repete a todo momento algumas das notícias que lera no jornal quando estava acordado, no início da peça. Ao fazê-lo, inscreve esses assuntos como *leitmoves* na obra, os quais, obviamente, necessitam ser levados em conta. Uma dessas repetições – como já mencionei anteriormente – é o fato de a coisa estar se movendo para oeste. Com efeito, a alusão à Miss Nigéria é também fruto de uma notícia que lera anteriormente a respeito do fato de a candidata a Miss daquele país ter sido preterida em favor de uma moça provavelmente branca (uma vez que se tratou da Miss Labrador). Em seguida a essa nota havia um comentário assaz racista sobre a nigeriana. Não restam dúvidas de que o efeito dessa repetição com relação ao caso da Miss Nigéria chama a atenção para o racismo prevalente nos EUA e também para o movimento pelos direitos civis. Creio, porém, que no caso específico de a frase ter sido dita por Fa a Clarence – sem que sequer estivesse vendo o jovem, uma vez que estava dormindo – é mais uma ironia muito bem engendrada por McNally para comentar sobre a sexualidade do rapaz e não sobre sua cor. Clarence usava um vestido, a essa altura; a chave para a interpretação da disparatada fala de Fa reside aí e não em outro índice.

---

<sup>87</sup> Ibid. p. 32.

McNally não está discutindo diretamente a questão do racismo nessa peça, mas sim a questão da homofobia.

Ainda que não houvesse argumento passível de ser extraído a partir da própria peça, os usos e costumes da civilização branca ocidental permitiriam-nos afirmar que Clarence não é negro. Se o fosse, isso estaria provavelmente explicitado na própria lista de personagens ou em algum outro momento da versão impressa da peça. Não devemos nos esquecer de que a cor branca é a “natural” na sociedade ocidental. Qualquer outra etnia costuma vir com algum tipo de “marca” que a identifique. Clarence não vem “marcado”, portanto é branco.

Como se isso não bastasse, tive o cuidado de procurar na Internet fotos dos atores que representaram Clarence: Joseph Chaikin, da encenação em Minneapolis – que precedeu à montagem na Broadway – e Marco St. John, da espetáculo nova – iorquino. Ambos são brancos.

O primeiro membro da família com o qual Clarence trava contato é Grandfã, que se faz passar por senil. O absurdo de boa parte do diálogo não apenas realça o tom não-realista da peça, mas também fornece indicações a respeito da sexualidade do jovem:

*CLARENCE: Eu sou o Clarence. Meu nome é Clarence.*

*GRANDFÃ: Quem?*

*CLARENCE: Clarence.*

*GRANDFÃ: Tem certeza:*

*CLARENCE: Senhor?*

*GRANDFÃ: Bonito nome.*

*CLARENCE: Obrigado. (Pausa) É inglês.*

*GRANDFÃ: O que? Você é inglês.*

*CLARENCE: Não, o meu nome. Clarence é um nome inglês.*

*GRANDFÃ: E você? Você é o quê? Ou eu não deveria perguntar isso? (Ri como doido) Você é o hóspede<sup>88</sup>*

---

<sup>88</sup> Todas as citações a respeito do diálogo entre Clarence e Grandfã encontram-se em MCNALLY, Terrence. (b) Id. 33/7.

Ao lançar mão dos efeitos provocados pela “*poesia da loucura fingida*”<sup>89</sup>, que desestrutura a racionalidade preconizada pela dramaturgia realista, McNally está singrando – pelo menos superficialmente - por mares de uma determinada modalidade de Teatro do Absurdo nesse diálogo tão pouco dramático porque não conduz a ação para a frente, antes tem-se a impressão de que a mesma está “emperrada”. Grandfa, ex-ator sahkesperiano, recorre à tradição do Bardo de colocar uma personagem “boba” ou louca - ou fingindo-se de – para falar algumas das “verdades” da peça, em chave de manipulação lúdica da linguagem e da lógica. Vale lembrar que Martin Esslin – que cunhou o termo Teatro do Absurdo – reconhece no uso que Shakespeare faz da língua uma das fontes formais que séculos depois viria constituir, ao lado de várias outras, traço recorrente em diversos dramaturgos do chamado Absurdo.

Em termos de enredo, nesse primeiro contato entre Clarence e Grandfa já se tem a confirmação de que Clarence é o hóspede da noite. Também a pergunta “*e você o que é?*”, se não é explicitamente sobre sexualidade pelo menos já coloca em questão uma das “identidades” – como chamariam os “pós-modernos” - de Clarence.

Adiante, a questão da orientação sexual vai se tornando mais claramente delineada:

*CLARENCE: (...) Você deve ser o avô de Sigfrid.*

*GRANDFA: (Enormemente pândego) Quem você achou que eu fosse? A avó dele?*

*(...)*

*CLARENCE: Bem, você poderia ser uma tia dele. (Com uma risada rouca e um tanto histérica.)*

*GRANDFA: Ou uma tia velha!*<sup>90</sup>. *(E então, rapidamente com a fisionomia séria.) Bonito vestido esse que você está usando.*

Assim como os demais membros da família, Grandfa vai direto à jugular. À desajeitada brincadeira de Clarence, Grandfa responde com a questão do vestido, que

---

<sup>89</sup> ESSLIN, Martin. *The theatre of the absurd*. Third Edition with a new foreword by Martin Esslin. New York: Vintage Books, 2001. p.332.

<sup>90</sup> Tanto em inglês quanto em português a palavra “tia” pode significar um gay mais velho. Cenicamente, parece-me que o ator que interpreta Grandfa precise fazer uso de algum gesto ou tom de voz – necessariamente estereotipados – que faça a platéia perceber a polissemia do termo.

remete à sexualidade do garoto, seu calcanhar de Aquiles. Isso não é tudo, porém. O “louco” Grandfa continua. Implacável:

*GRANDFA: Você também não escuta bem. (Curta pausa.) Florence.*

*CLARENCE: Senhor? (Corrigindo-se.) Perdão?*

*GRANDFA: Florence.*

*CLARENCE: Não, Clarence.*

*GRANDFA: Nome engraçado para um moço.*

*CLARENCE: Sim! É sim... (Pausa.) Eu sou Clarence. Meu nome é...*

*GRANDFA: (Bravo.) Eu sei o seu nome. Eu só estava dizendo que Florence é um nome engraçado para um moço. Se seu nome fosse Florence seria engraçado.*

O trocadilho intraduzível entre o nome próprio masculino Clarence e o feminino Florence, que também é o nome em inglês da cidade italiana de Florença precede a declaração de Clarence de que Florença é uma das razões pelas quais vale a pena estar vivo.

O diálogo “absurdo” continua, com muito mais sentido do que supõem as aparências:

*GRANDFA: Belo vestido, Clarence.*

*CLARENCE: Senhor?*

*(...)*

*GRANDFA: Há tempos eu não via um vestido tão lindo.*

*CLARENCE: Obrigado.*

*GRANDFA: (o deboche tornando-se mais óbvio.) Ele tem uma estampa meio... florentina!*

Faz-se necessária uma interrupção para contextualizar o leitor. Durante parte da Idade Média e do Renascimento a Itália foi considerada a mãe da sodomia, cognome dado por São Bernardino de Siena. A cidade de Florença era considerada especialmente “infestada” por sodomitas. Por esse motivo, Bernardino pregou naquela cidade uma série de sermões especialmente dedicados ao tema da sodomia na quaresma de 1424. A

fama de Florença como local onde a sodomia florescia era tamanha, que os alemães usavam a palavra *Florenzer* para designar um sodomita e o verbo *florenzen* significava sodomizar alguém<sup>91</sup>.

Continuando o diálogo:

*CLARENCE: Sim. (Perplexo.) Ah, mas não é meu.*

*(...)*

*CLARENCE: Eu perdi.*

*GRANDFA: Perdeu?*

*CLARENCE: Desapareceu.*

*GRANDFA: Você perdeu de verdade?*

*CLARENCE: Puf!!*

*CLARENCE: Você conseguiu perder o seu próprio vestido?*

*CLARENCE: Não, as minhas roupas!*

A essa altura, intui-se que é a sexualidade de Clarence que está em jogo, até que Grandfa dá o golpe final para tornar isso explícito: “*Bem, você conhece o velho ditado, cedo ou tarde todos acabamos nas roupas que nos são de direito*<sup>92</sup>”. Ou seja, Clarence é gay, portanto pertence ao universo feminino.

É nessa conversa com Grandfa que Clarence primeiramente apresenta algumas das coisas nas quais acredita:

*CLARENCE: Você pode achar que isso é loucura – e muitas pessoas acham – mas eu não creio em desespero. Não importa o que aconteça... E muito tem acontecido. Eu simplesmente me recuso a acreditar no desespero. Isso não é algo em que se possa crer, senão ele te asfixia.*

*GRANDFA: Pobrezinho, pobrezinho.*

*CLARENCE: Porém, eu também não acredito em... o quê?... prazer? Felicidade? Eu não creio nessas coisas também. Eu não consigo. Simplesmente não dá. Eu creio é na luta...no empenho. A luta de um pelo outro. Pessoas tentando serem melhores do que realmente são. Não, não é isso que eu quero*

<sup>91</sup> FONE. Byrne. op. cit. pp. 193-200.

<sup>92</sup> MCNALLY, Terrence. (b) op. cit. p. 35.

*dizer... Pessoas tentando mudar as coisas. Isso! Pessoas tentando mudar as coisas. Eu detesto ser incapaz de mudar as coisas. É como a perfeição humana... Quem liga para isso? O que importa é a sua imperfeição. Eu acho que é por isso que eu não penso em Deus com muita frequência. Ele não é muito interessante.*

Certamente por perceber o idealismo do jovem e saber por experiência própria que a própria “imperfeição” de Clarence será usada contra ele por seus netos e nora é que Grandfã o admoesta a fugir da casa enquanto ainda havia tempo: “*(Um suspiro cansado.) Vá para casa, mocinha... por favor... vá para casa*”. Clarence finge não entender as alusões feitas por Grandfã até que este torna tudo o mais explícito possível:

*GRANDFÃ: (...) É por causa de Sigfrid que você está aqui.*

*CLARENCE: Claro que é! Nós somos velhos amigos.*

*GRANDFÃ: Sigfrid não tem amigos. Ele tem vítimas... ratos. Ratos para os gatos brincarem. Eles vão arrancar as suas entranhas. A imperfeição do homem! É disso que eles se alimentam Eles vão te devorar. Corra, menino. Repito, corra para salvar a sua vida. Suba essas escadas e corra.*

Diante de mais uma negativa de Clarence no sentido de dar ouvidos a seus conselhos, Grandfã tenta uma última vez:

*Ele [Sigfrid] já o colocou em um vestido. E só Deus sabe o que aconteceu no outro cômodo. Tenho certeza de que não foi nada bonito. Mas aquilo foi só um começo. É da sua alma que eles estão atrás agora e não dormirão hoje à noite até que a consigam. É isso que eles querem. A sua alma! E essa ferida não cicatriza facilmente. Eu sei. Eu vivo aqui.*

*CLARENCE: (Nervoso) Eu não sei do que você está falando.*

*GRANDFÃ: (A plenos pulmões.) Estou falando de você. De quem você é. Eu sei quem é você. Eu sei o que você é! E eles também. E ELES O VILIPENDIARÃO POR ISSO! Essa é a função deles. Eles farão você pertencer a esse vestido. Eles farão de você o que você já é. Eles farão você querer morrer.*

Considerando-se que o que ocorrera no outro cômodo havia sido a sodomização de Clarence por Sigfrid (“*Eu o comi, Grandfã. Eu o comi gostoso*<sup>93</sup>”). percebe-se que

---

<sup>93</sup> Id. p. 73.

Grandfa, apesar de não querer o mal de Clarence – e, como veremos mais adiante, ser o único membro da família que representa alguma possibilidade de mudança -, também não aprova atos homossexuais.

Clarence não vai embora, porém, e em seguida começam a chegar os demais membros da família. A entrada deles dá-se ao som de um trecho da ópera *Norma* (1831), de Vincenzo Bellini. Via de regra, em uma peça realista a trilha sonora funciona apenas para a platéia, isto é, normalmente as personagens não ouvem a música, a menos que dentro do enredo haja a necessidade de que isso ocorra, mas seu uso será sempre realista como alguém tocando ou ouvindo música. Nessas peças a música pode marcar a transição de uma cena a outra, ressaltar o estado emocional de alguma personagem, aumentar o envolvimento do público com a história ou desempenhar outra função qualquer dependendo do que seja necessário dentro da estrutura da obra. Na peça de McNally, a música serve como trilha sonora para as próprias personagens. É como se a vida tivesse uma trilha sonora, cuja música surgisse do nada, como se aquele momento na vida das personagens fosse realmente teatralizado.

*(O silêncio é quebrado pela fanfarra de metais anunciando a entrada de Norma, da ópera de Bellini. Não há uma fonte específica para a música. É muito alta e deve continuar tocando.)*

*CLARENCE: (Aturdido.) O quê?... música... a música... onde?... por que?... (...)<sup>94</sup>*

Desde o início da cena o contato entre Clarence e os membros da família é tingido por tons ritualísticos, uma vez que a música é elemento fundamental em incontáveis cerimônias rituais ao longo dos tempos. A música não é o único elemento a indicar esse caráter ritualístico e não-realista. A vestimenta de cada uma das três personagens também diz muito, especialmente porque elas a usarão somente durante o contato com Clarence. Por se tratar de elementos de capital importância para um entendimento mais profundo da obra, discutirei cada um deles.

Quem entra em cena primeiro é Lakme. Ela traça vestido e capa em alusão ao super-herói *Green Hornet*<sup>95</sup>. *Green Hornet* é a identidade secreta do milionário Britt

---

<sup>94</sup> Ibid. p. 37

Reid, dono do maior jornal dos EUA, apropriadamente chamado *Daily Sentinel*. Durante os mais de 15 anos em que permaneceu no ar, o herói jamais matou ou feriu algum de seus inimigos permanentemente, bem diferente da Lakme criada por McNally, como veremos. O programa radiofônico, que foi ao ar de 31 de janeiro de 1936 a 05 de dezembro de 1952, iniciava com o anunciante dizendo: “*O Besouro Verde! Ele caça as maiores presas: inimigos públicos que destruiriam nossa América*”<sup>96</sup>. Percebe-se que o medo de que o estilo de vida norte-americano fosse destruído não é propriedade exclusiva da década de cinquenta. A Depressão econômica dos anos trinta somada a uma crescente expansão da visibilidade dos comunistas forneceram farto material combustível para o medo e o conseqüente surgimento de inúmeros super-heróis na cultura de massa. A vinheta de abertura do programa chama a atenção também pela utilização da palavra *game* para se referir aos inimigos da América, tal qual Ruby e seus filhos a usaram para se referirem ao jovem ativista. Lakme está vestida com roupas próprias, portanto, para caçar um perigoso inimigo da América: Clarence, um gay. Algo já foi escrito acerca das implicações da mudança de identidade dos super-heróis, a respeito de como uma pessoa “comum” torna-se super-poderosa a fim de combater o crime, etc. O que me interessa disso tudo na análise da peça de McNally é o aspecto ritualístico que envolve essas transformações. Rituais, via de regra, são conduzidos usando-se paramentos especiais. Em *And Things that Go Bump in the Night*, a “comum” Lakme se veste de super-herói para participar da caça a Clarence. Em chave de aparente inversão de valores, a pequena “super-heroína”, ao invés de lutar por um mundo melhor contra aqueles que o querem corromper, participa do aniquilamento de alguém que almejava melhorar o mundo. Afirmo que a inversão é aparente porque abaixo dessa camada superficial de inversão encontra-se a poderosa idéia subjacente que dava o tom àquela época: o gay era o inimigo que deveria ser identificado e extirpado da sociedade, se possível. Logicamente, não afirmo que McNally compactue com isso, até porque ele

---

<sup>95</sup> Besouro Verde na tradução para o português, muito embora *hornet* designe uma espécie de vespa. A mudança de inseto na versão brasileira obviamente deve-se ao fato de vespa ser palavra de gênero feminino e não cair bem para um homem ser chamado de Vespa Verde. Uma vez que a espécie de cor esverdeada é mais propensa a ferocar seres humanos, o super herói acabou sendo batizado em inglês como *Green Hornet*. In GRAMS, Martin (Jr.) *The green hornet: his origin and possible revival*. [artigo online] Audio Classics Archive. s.l. [citado em 26 de dezembro de 2005]. Disponível em: <<http://www.audio-classics.com/mgarticle017.html>> [26.12.05]

<sup>96</sup> GRAMS, Martin (Jr.) Id.

próprio é gay. Muito pelo contrário, a colocação de um super-herói como um dos algozes de um gay que participava de um movimento social – com todas as ressalvas que lhe couberem, como veremos a seguir – acaba por exercer poderoso modo de crítica social na obra.

A vestimenta de super-herói também nos remete ao fato de que Lakme ainda pertence ao universo infantil. Apesar de ser extremamente inteligente – como ela mesma afirma – e saber de coisas que nem “*garotas de noventa e três anos de idade deveriam saber*”<sup>97</sup>, apesar do caráter algo diabólico aprendido com a mãe e por viver em um mundo que se apresenta como destituído de perspectivas de mudança, a jovem Lakme ainda tem traços de criança. Em uma sociedade como a ocidental, na qual a figura da criança foi alçada à condição de inocente e praticamente divina em meio ao processo de ascensão burguesa ao poder e que teve no Romantismo a consagração desse ideário, a pequena Lakme perversa e amarga de McNally não podia ter outro efeito sobre o público senão o de chocá-lo!

A menina vem saltitando palco adentro, atirando pétalas de rosas que estão dentro de um pequeno cesto. Uma imagem deveras “infantil” e primaveril. Depois de se apresentar a Clarence, Lakme começa a destilar seu veneno – uma imagem convencionalmente bem pouco “infantil”, digamos: “*Ah, e você sabia. Você sabia sobre o que ele estava falando. Grandfa*”<sup>98</sup>.

A música aumenta vários decibéis e é a vez de seu irmão entrar na sala. As rubricas são bastante específicas quanto a qual altura da música ocorre a entrada das personagens. Lakme entrara exatamente no primeiro acorde da parte orquestrada do coro e Sigfrid deve adentrar ao palco precisamente ao primeiro acorde da parte vocal do segundo verso do recitativo para a entrada de Norma. Ele está todo vestido de negro e carregando um enorme sabre que traz à frente de seu corpo, segurando-o “*com grande reverência, como se fosse um objeto sagrado. Sua expressão e movimentos são solenes, como se estivesse em transe*”<sup>99</sup>. O jovem lentamente descreve um círculo no palco e sequer nota Clarence.

---

<sup>97</sup> MCNALLY, Terrence. (b) op. cit. p. 41.

<sup>98</sup> Id. p. 38.

<sup>99</sup> Ibid. p.38.

A entrada dos jovens não passa de intróito para a espetacular entrada de Ruby. O caráter profundamente teatral e ritual da entrada da matrona merece que seja descrita em sua totalidade. Isso vai nos ajudar também a perceber melhor a quebra da convenção realista, que coloca a peça de McNally em outra dimensão dramática:

*SIGFRID: [Para Clarence] (Com uma controlada e terrível fúria) É a hora da entrada de Ruby!*

*CLARENCE: (Depois de se recuperar de tudo o que presenciara) Eu, eu não estou entendendo.*

*LAKME: (Solicita.) É melhor você cantar. Ela não vai gostar nada, nada se você não o fizer.*

*CLARENCE: Eu...*

*SIGFRID: (No mesmo tom.) Cante!*

*(Clarence meio desajeitadamente tenta unir-se ao canto. A música está atingindo outro clímax.)*

*Abaixe-se.*

*(Sigfrid e Lakme ajoelham-se olhando em direção à porta da direita.)*

*Abaixe-se!*

*(Clarence se ajoelha. Os metais da fanfarra soam novamente e Ruby faz sua tão esperada entrada. A entrada e ela são espetaculares. Ela está usando um vestido elaborado e esvoaçante, um tanto parecido com um vestido de casamento do século XIX. Há sangue espalhado pelo carpete e parte da saia. Ela se dirige majestosamente para o centro do palco e fica parada lá, imóvel, até o fim da música. Clarence, Sigfrid e Lakme estão quase prostrados no chão, suas cabeças pendidas, sem olhar para Ruby.)*

*RUBY: (Depois de uma pausa, com um gesto imperial, dá início à abertura recitativa de Norma.) ‘Sedizioso vo...’ (Para de cantar na vogal “o” e dá um bocejo enorme, sem se dar ao trabalho de cobrir a boca. Espreguiça-se muito lentamente e boceja de novo. Ela age de forma afetada e é consciente disso.) La Ruby non canterà stanote.*

*SIGFRID E LAKME: (Juntos e numa cadência exagerada.) Che peccato!*

*RUBY: É troppo stanca.*

*SIGFRID E LAKME: Maledetto!*

*RUBY: É troppo vecchia*

*SIGFRID E LAKME: Poverina.*

*RUBY: (Sentando-se) Buena sera a tutti!*

*SIGFRID: (Baixo para Clarence.) Ela não é fantástica? Eu não te falei?*

*RUBY: Mi sento male. Mi sento noiosa. Mi sento muitas coisas. Mas, acima de tudo, mi sento triste*<sup>100</sup>.

Creio ter ficado perfeitamente claro o caráter de não-realismo cênico dessa entrada dos membros da família. O conjunto reforça o caráter de teatralidade, de ritual de que se investe toda a cena e a seguinte humilhação e destruição do jovem Clarence, o qual será comandado pela “sacerdotisa” Ruby.

Em meio a tantas – e tão cuidadosamente detalhadas – referências a óperas é impossível achar que elas foram simplesmente espalhadas a esmo pela peça apenas com o intuito de provocar golpes cênicos. Se esse fosse o caso, tratar-se-ia de mais um exemplo de pastiche inconseqüente da chamada “pós-modernidade”, apenas mais um vazio e estéril exercício de simplesmente amontoar as mais disparatadas e arbitrarias referências numa espécie de demonstração tola de “enciclopedismo cultural”. No caso de *And Things That Go Bump In The Night*, todavia, defendo a idéia de que o uso desse e demais elementos – como já tentei esclarecer com relação à alusão ao Besouro Verde - faz parte de uma tessitura minuciosamente construída pelo dramaturgo e que, longe de ser mera demonstração de conhecimento operístico, merece ser destrinchada o mais cuidadosamente possível a fim de que se perceba a sua relevância para a estrutura narrativa da peça e também para as discussões em nível histórico que enceta. A importância da ópera na obra do dramaturgo é admitida por ele próprio:

*Se eu fosse compositor, escreveria óperas – ópera é certamente uma influência em meu trabalho. Ela foi um dos modos pelos quais me interessei por teatro e tentei compreender a experiência humana, que é, por definição, o que a arte é: tentar explicar como é estar vivo, ou apaixonado ou o que é o prazer*<sup>101</sup>.

---

<sup>100</sup> Ibid. p.39. Optei por não traduzir as partes em italiano (ou em francês, que também está presente em vários trechos) a fim de preservar um pouco o efeito de estranhamento e de deliberada teatralidade que o recurso produz. É preciso lembrar, no entanto, que o estranhamento causado pelo uso maciço do italiano nessa e em outras partes da peça funciona muito mais no contexto anglo-saxão posto que a diferença entre o inglês e o italiano é muito maior do que a existente entre o português e a língua de Bellini.

<sup>101</sup> MCNALLY, Terrence; ZINMAN, Toby Silverman. In ZINMAN, Toby Silverman (ed.) op. cit. p.3. *Lips Together, Teeth Apart* data de 1991 e foi tema de minha dissertação de mestrado, na qual não discuti, porém, a influência da ópera. As peças de início de carreira, às quais McNally se refere, são certamente as

Na mesma entrevista, McNally vai mais longe e afirma que por vezes a ópera vira elemento não apenas temático, mas formal em suas peças:

*Minhas peças às vezes são operísticas; há árias, há duetos – Lips Together é minha peça mais operística – Mozart até mesmo a abre. E agora, quando eu a assisto ou leio, digo ‘Meu Deus, isso é um quarteto, ou um trio, ou um dueto’. Minhas peças de início de carreira são todas árias<sup>102</sup>.*

Por esse motivo, iniciemos o deslindamento dessas referências às óperas, já detectando quaisquer relações que porventura tenham com a peça. Deve ficar claro, neste ponto, que futuras referências às óperas se farão necessárias ao longo deste trabalho quando novas relações de similitude ou inversão puderem ser estabelecidas.

*Norma* (1831), de Vincenzo Belinni, versa sobre as consequências em nível pessoal do amor proibido entre conquistado e conquistador. A sacerdotisa-mor dos Druidas, Norma, apaixonara-se e secretamente gera dois filhos do Pró-Consul romano, Pollione. Porém, este romperá a ligação quando seus sentimentos por ela esfriarem. A ópera inicia-se com Oroveso (pai de Norma) e os Druidas planejando uma insurreição contra os romanos e invocando a deusa Irminsul para que desperte ódio contra o invasor no coração da sacerdotisa-mor a fim de que esta desempenhe os ritos sagrados que solenizariam os planos bélicos. No bosque sagrado os Druidas aguardam a entrada de Norma. É exatamente esse trecho – o coro que antecede a entrada da sacerdotisa – que McNally determina como momento de entrada dos filhos de Ruby. Lakme entrara no início da melodia e Sigfrid justamente no primeiro compasso do recitativo, cuja segunda estrofe (transcrita por McNally) é:

*Norma vem:*

*segura seus cabelos*

*a verbena sagrada*

*dos mistérios.*

---

peças de um só ato reunidas em sua maioria em MCNALLY, Terrence. *Terrence McNally: 15 short plays*. New York: Smith and Kraus, 1994.

<sup>102</sup> Id. p. 4.

*Na sua mão, qual meia lua,  
a foice de ouro  
difunde o seu resplendor.  
Ela vem; e a estrela de Roma  
oculta-se, temerosa, atrás de  
um véu; Iriminsul sulca  
os campos do céu, qual  
cometa precursor de horrores<sup>103</sup>.*

Realmente Ruby será a precursora do horror que se abaterá sobre o jovem Clarence. Na ópera, falha, porém, a tentativa dos Druidas em inculcar ódio aos romanos no coração da grã-sacerdotisa. Norma aparece para anunciar que não é o momento certo para sublevar-se contra os invasores, entregando o futuro de Roma aos deuses. Essa exortação pela paz (e não me cabe aqui entrar nas implicações ideológicas que esse tipo de “paz” carrega no enredo da obra do compositor italiano) é literalmente cortada pela raiz no texto de McNally, uma vez que Ruby interrompe o recitativo na vogal “o”, como demonstrei acima<sup>104</sup>. Ruby não quer paz, Ruby quer o sangue de alguém. Isso cenicamente vem marcado através do uso do vestido manchado de sangue com o qual adentra o palco. A vestimenta é uma referência à ópera *Lucia de Lammermoor* (1835), de Gaetano Donizetti<sup>105</sup>. Nela, a ensandecida Lucia esfaqueia o noivo Arturo pouco antes do casamento devido ao desespero de ter que se casar com alguém que não ama.

O nome da pequena Lakme é o mesmo da personagem que dá título à ópera de Léo Delibes, encenada pela primeira vez em 1883. Assim, como *Norma*, o enredo de

---

<sup>103</sup> MCNALLY, Terrence. (b) op. cit. p. 38

<sup>104</sup> A título de curiosidade, transcreverei a seguir a primeira estrofe do recitativo interrompido: *Vozes sediciosas, vozes de guerra. Quem ousa elevá-las até ao altar de deus? Haverá acaso, quem presume ditar as suas respostas à vidente Norma, e pretenda acelerar o arcano destino de Roma? Isso não depende do poder humano.* Como usarei apenas os elementos do enredo das óperas que interessam diretamente à minha análise, coloco à disposição do leitor um endereço de internet caso queira ter acesso à história completa: <<http://www.vaopera.org/html/educationoutreach/studyguides.cfm>>. Procederei do mesmo modo em relação às demais óperas aludidas na peça.

<sup>105</sup>Uma sinopse do enredo pode ser encontrada em <[http://www.baltimoreopera.com/studyguide/previous\\_lucia.asp](http://www.baltimoreopera.com/studyguide/previous_lucia.asp)> .

*Lakmé* (logicamente McNally não manteve o acento) gira em torno do amor fatal entre conquistada e conquistador, no caso da obra francesa, o amor de uma jovem indiana por um oficial da ocupação britânica<sup>106</sup>. Aliás, a abertura de *Lakmé* é precisamente uma cena na qual a personagem-título, seu pai e os seguidores destes, se reúnem para orar para que o invasor britânico deixe a Índia<sup>107</sup>. Notemos que nas duas óperas existe um invasor que é objeto de desejo da heroína dominada. Em *Norma*, conquistada e invasor morrem juntos; em *Lakmé*, a conquistada dá a vida para que o invasor possa seguir seu caminho de lealdade para com a Inglaterra. Em *And Things that Go Bump in the Night*, o “invasor” Clarence é executado sem piedade. Existem também pequenas similaridades que só fazem corroborar a idéia de que a escolha dessas óperas em particular não foi aleatória, mas parte de um projeto maior imbricado no efeito de sentido da peça.

Lembremos que Lakme entra em cena espalhando pétalas de rosa pelo palco. A Lakmé da ópera morre precisamente porque ingere daturas, uma espécie de flor venenosa. Além disso, o primeiro encontro com o oficial britânico Gérald (o acento explica-se por a ópera ser francesa) dá-se exatamente após Lakmé ter se banhado e colhido flores de lótus azuis para oferecer ao deus Ganesha<sup>108</sup>. Outro indício para que atestemos o cuidado que McNally teve ao escolher suas referências é o fato de Lakmé ser ela mesma filha de uma sacerdotisa. Ora, como já afirmei – e exporei mais dados comprobatórios ao longo desta tese – Ruby assume ares e papéis de sacerdotisa durante todo o episódio com Clarence; conseqüentemente a Lakme de McNally é simbolicamente filha de uma sacerdotisa.

---

<sup>106</sup> Ver a história completa em <[http://www.baltimoreopera.com/studyguide/synopsis\\_lakme.asp](http://www.baltimoreopera.com/studyguide/synopsis_lakme.asp)>.

<sup>107</sup> Se em *Norma*, os Druidas iniciam a ópera tentando agir contra os romanos, em *Lakmé* a abertura já faculty o poder de mudança apenas nas mãos dos deuses. A ópera italiana não vai mais além, entretanto, posto que a sacerdotisa-mor entra em cena precisamente para anunciar que compete aos deuses fazer com que o poderio de Roma se extinga. Sendo assim, as duas obras confiscam aos homens qualquer possibilidade de luta por mudança. O que elas não explicam, e não querem explicar, por terem sido escritas nos centros colonizadores, é como os próprios deuses dos locais dominados permitiram tal situação, e isso seria apenas o início da conversa...

<sup>108</sup> Aproximadamente três décadas mais tarde o próprio Terrence McNally escreveria uma peça intitulada *A Perfect Ganesh*.

Sigfrid entrando com a espada é referência explícita à ópera *Siegfried*, a terceira da tetralogia *O Anel dos Nibelungos* (1848-1874), de Richard Wagner<sup>109</sup>. A personagem Sigfrid é descrita como loira e dotada de um belo e saudável corpo<sup>110</sup>. A primeira vez que entra em cena, no primeiro ato, está vestindo um suéter e carrega uma bola de futebol, a qual arremessa no estômago de seu avô<sup>111</sup>. Nessa mesma ocasião se auto-denomina o “*tipicamente americano Sigfrid*”. Vem à mente do leitor/espectador toda uma gama de construções imagéticas a respeito de jovens e atléticos capitães de times de futebol americano que corresponderiam à imagem idealizada de uma América (do Norte) branca, assertiva e potente, tão divulgada em revistas e filmes.

Muito se fala sobre a admiração que Hitler nutria por Wagner. O ditador alemão chegou a afirmar que aquele que quisesse entender a Alemanha de seus sonhos deveria compreender Wagner. Conta-se que nas cerimônias de queima de livros e antes de prisioneiros nos campos de concentração serem chacinados, tocava-se Wagner. A mais importante fortificação nazista chamava-se precisamente *Linha Siegfried*. O extermínio dos “socialmente indesejáveis” na Alemanha nazista teve por objetivo proteger e fortalecer a raça ariana, que é estereotipadamente imaginada como loira, dotada de bons corpos, etc. Sendo assim, o “*tipicamente americano*” Sigfrid participando do ritual que levará à morte o gay e fraco Clarence<sup>112</sup> não poderia perfeitamente ser lido como metáfora de todos os processos eugênicos de “purificação” das raças? Não devemos nos esquecer de que os gays também foram exterminados nos campos de concentração nazistas e que nos próprios EUA práticas eugênicas para “purificação” foram igualmente constatadas<sup>113</sup>. Isso sem contar as incursões mais “sofisticadas” da psicologia e psicanálise como a polêmica terapia da conversão, que visa transformar gays em seres “normais”, leia-se heterossexuais.

---

<sup>109</sup> As sinopses das quatro óperas podem ser encontradas em [http://en.wikipedia.org/wiki/Der\\_Ring\\_des\\_Nibelungen](http://en.wikipedia.org/wiki/Der_Ring_des_Nibelungen).

<sup>110</sup> MCNALLY, Terrence (b) op. cit. p. 10.

<sup>111</sup> Id. p.6.

<sup>112</sup> Ele mesmo admite não ser forte. MCNALLY, Terrence. (b) Op. cit. p. 59.

<sup>113</sup> PEDROSA, Paulo Sérgio R. *Eugenia: o pesadelo genético do século XX. Parte I: o início*. [Artigo online]. MONTFORT Associação Cultural; s.l. s.d. [consultado em 31 de dezembro de .2005]. Disponível em <http://www.montfort.org.br/index.php?secao=veritas&subsecao=ciencia&artigo=eugenia1&lang=bra> > [31.12.2005]

Creio que esta primeira abordagem referencial às óperas utilizadas por McNally no processo de composição de sua peça atesta perfeitamente a afirmação que fiz anteriormente de que não se trata apenas de um simples polvilhar de referências vazias, mas sim trata-se de precioso recheio para que se perceba a dimensão maior à qual pode chegar a obra do dramaturgo. Todavia, deixemos as referências operísticas de lado um momento e voltemos à entrada de Ruby em cena para podermos dar seqüência à análise, o que forçosamente nos trará de volta à ópera e à estreita relação que mantém com determinado segmento do “universo gay”.

Poderoso elemento que provoca o reforço do caráter teatral e ritualístico da seqüência com Clarence é o contraste urdido por McNally com relação à Ruby. O modo espetacular como aparece no segundo ato para dar início ao ritual noturno está em total desarmonia com o modo como aparecera no primeiro.

Durante parte considerável do ato inicial a platéia não vê Ruby. Apenas sua voz é ouvida através do *intercom*, como descrito acima. Devido ao caráter das coisas que diz e ao modo como as diz e também a partir do próprio estatuto de onipresença que a voz gerada pelo *intercom* produz, cria-se grande expectativa pela entrada da personagem. Espera-se, quiçá, alguém tão grandiosa e terrível quanto as coisas que dissera enquanto fora do palco. Tal expectativa, entretanto, é inteiramente frustrada, até porque o dramaturgo situa sua aparição em cena no exato momento em que os filhos e Grandfa escutam em um gravador a aterrorizante mensagem que gravara anteriormente, e que será transcrita e discutida mais adiante:

*(Uma palavra agora sobre a aparição de Ruby. Oh, o peignoir que ela traja é bastante elegante e há muitos anéis em seus dedos e chinelas caras em seus pés. Ruby, porém, o desapontará. Ela está sem maquiagem e parece quase anônima. A intensa luminosidade da sala lava a “personalidade” de seu rosto, de modo que é impossível dizer muito a respeito dela exceto que não é jovem. Quanto a seu cabelo, bem, ela bem poderia ser careca, uma vez que está usando uma daquelas bandas que as mulheres usam para puxar o cabelo para trás enquanto se maquam. Em verdade, a aparência geral de seu rosto seria melhor sugerida pela palavra careca. Ou apagada. Ou pela expressão “sem sal”. Os pomposos anéis apenas atraem a atenção para as unhas não pintadas, algumas das quais estão roídas até o talo. Os poucos dedos dos pés que podem ser vistos por uma abertura nas chinelas não estão especialmente limpos. Portanto, por ora, isso é tudo o que Ruby é. (...))*<sup>114</sup>

---

<sup>114</sup> MCNALLY, Terrence. (b) op. cit. 13-4.

O final da rubrica indica ao leitor que essa caracterização da personagem é transitória. A platéia, porém, não tem acesso a ela. Desse modo, para quem está assistindo à peça a transformação da anônima Ruby naquele ser majestoso certamente é deveras impactante e demonstra que há um motivo especial para que ela se apresente assim.

Perto do fim do primeiro ato a transformação de Ruby começa. Enquanto conversa com/agrude os filhos e Grandfã a velha senhora vai se “montando” (para usar uma expressão bastante comum entre alguns gays brasileiros): solta os cabelos, aplica maquiagem e vai assumindo cada vez mais uma atitude de diva. Ao final do primeiro ato – mesmo antes de colocar o vestido com o corpete manchado de sangue - Ruby já estava outra e é descrita assim na rubrica:

*(A peruca está no lugar. A Transformação [maiúscula no original] está completa agora. A Ruby que está perante nós agora é inteiramente diversa daquela mulher “anônima” de antes. O que vemos agora é pomposo, duro, quase obsceno)<sup>115</sup>.*

A mancha de sangue no belo vestido de Ruby – marca do destino trágico que aguarda as heroínas da ópera – permite antever que sangue há de correr naquela história. O jogo de cores do Expressionismo certamente provoca efeito espetacular no palco todo branco: a roupa verde de Lakme, a negra de Sigfrid, o vestido majestoso e manchado de vermelho de Ruby contra a brancura que cega do palco provocam contraste forte que resulta em cena marcante. Uma vez que citei outro elemento Expressionista na peça, não custa lembrar o colarinho manchado de sangue, do Mr. Zero na cena III da já citada *The adding machine*, de Elmer Rice...

A ópera não está presente apenas como referencial, mas faz parte do próprio universo temático de *And Things that Go Bump in the Night*. A se crer na palavra de Ruby, ela fora uma cantora de ópera. A certa altura, ela diz a Clarence:

---

<sup>115</sup> Id. p. 27.

RUBY: (De acordo para a ocasião, uma representação total.) Eu tive uma carreira na ópera, sabe. Eu fui uma diva... uma prima dona. Uma das melhores. La Regina Dell'Opera: eu! A Rainha da Ópera. Ou, como as crianças tão idiomáticamente dizem, uma opera queen!<sup>116</sup>

Ruby era uma cantora de ópera que se especializou nas cenas de loucura – daí ter recebido a alcunha de “La Luna Dell'Opera”<sup>117</sup> - e explícita predileção por personagens que em determinado momento perdem o controle: “Lucy Lammermoor, Beatrice di Tenda<sup>118</sup>, Elvira em Puritani<sup>119</sup>, Amina<sup>120</sup>... ah! Éramos tão boas amigas! Como eu as amava!<sup>121</sup>” McNally cuidadosamente delinea o caráter de Ruby através dessa enumeração de personagens, e ainda justifica a escolha do vestido manchado de sangue. Coisa de quem realmente pensou com cuidado nas referências das quais lançou mão.

Como um de meus objetivos neste trabalho é mostrar como a peça de Terrence foi uma das precursoras em levar o tema da homossexualidade sem subterfúgios aos palcos da Broadway, bem como detectar o mais minuciosamente possível o máximo de referências veladas à condição homossexual que pudessem ser percebidas por leitores/espectadores gays – ou por aqueles que fossem familiarizados com esse universo – antes de explorar a ligação entre homossexualidade e ópera, cabe digressionar brevemente sobre a ligação mais geral entre homossexualidade e música. O estereótipo do amor pela música era observado séculos antes de haver a categoria do homossexual.

Byrne Fone cita trechos de uma tragédia euripideana chamada *Antíope*, escrita por volta de 410 A.C, da qual restaram apenas fragmentos. Nela, o guerreiro e fazendeiro Zetos confronta seu irmão, o poeta Anfion, a respeito de sua suposta

---

<sup>116</sup> Ibid.p. 45. Impossível traduzir o trocadilho do original: “*The Queen of Opera. or as the children so idiomatically put it: I was an opera queen.*”

<sup>117</sup> Ibid. p. 45.

<sup>118</sup> Ópera homônima de Vincenzo Bellini, que estreou em 1833. Ver sinopse em <[http://195.245.179.232/canais-radio/antena2/operas/bellini\\_beatrice.htm](http://195.245.179.232/canais-radio/antena2/operas/bellini_beatrice.htm)>

<sup>119</sup> Outra ópera de Bellini, estreada em 1835. <[http://195.245.179.232/canais-radio/antena2/operas/bellini\\_puritani.htm](http://195.245.179.232/canais-radio/antena2/operas/bellini_puritani.htm)>

<sup>120</sup> Protagonista de *La Sonnambula*, novamente uma obra de Bellini, estreada em 1831. <<http://info.royaloperahouse.org/Synopses/index.cfm?ccs=77&cs=60>>

<sup>121</sup> MCNALLY, Terrence. (b) op. cit. p. 45.

efeminação. Um dos argumentos usados pelo fazendeiro para demonstrar a efeminação de Anfion é a devoção deste pela música<sup>122</sup>. Na Veneza de 1458, iniciou-se mais uma caça aos sodomitas. Dentre as várias medidas adotadas pelo conselho da cidade, constava a proibição aos professores de música de manterem suas escolas abertas no período noturno, assim como manterem salas privativas para a instrução de alunos<sup>123</sup>. O receio não era apenas com relação aos professores praticarem sodomia com os alunos, mas também de que os alunos o fizessem entre si. Em um ensaio de 1929, o Dr. John F. W. Meagher atesta que “*quase todos eles [gays] gostam de música*”<sup>124</sup>. Nos mesmos anos vinte, nos EUA, o termo “musical” era usado entre homossexuais para designar quem fazia parte do grupo. No contexto norte-americano, ser fã de ópera ou dos musicais da Broadway tem sido um traço freqüente na criação de personagens gays. Na peça *The Destiny of Me*, de Larry Kramer<sup>125</sup>, um dos fatores que marcam a diferença da personagem central, Alexander, é sua devoção aos musicais. Tanto é assim que, quando seu pai o acusa violentamente de ser um maricas, o jovem contra-ataca cantando uma canção de um musical da Broadway. Certamente, esse é um estereótipo que se mantém ao longo dos séculos, mas que muda de objeto de adoração de acordo com as gerações e também com a classe social. Atualmente, talvez o suposto fanatismo gay por música esteja mais vinculado à *dance music* ou a ícones pop como Madonna e Kylie Minogue. Com relação à ópera, esse fascínio pelas divas e pela música operática provavelmente ocorra com mais freqüência entre membros de classes sociais mais elevadas, especialmente em grandes centros urbanos como Nova York. De qualquer modo, a ligação entre gays e ópera no contexto norte-americano é tão difundido, que existe até mesmo o termo *opera queen*.

*Opera queen* é o modo como são chamados muitos gays que idolatram personagens da ópera, ou, mais comumente, sopranos e que são capazes de extremos por essa idolatria. Muitos vêem nesse tipo de comportamento uma forma de escapismo ou de construção de uma identificação com as mulheres do mundo da ópera, que quase sempre têm um final trágico por, de algum modo, terem tentado subverter a ordem da

---

<sup>122</sup> FONE, Byrne. op. cit. p. 30.

<sup>123</sup> Id. pp. 193-4.

<sup>124</sup> Ibid. p. 383.

<sup>125</sup> KRAMER, Larry. *The destiny of me*. New York: NAL Dutton, 1993.

sociedade patriarcal<sup>126</sup>. A própria personagem admite que *opera queen* é uma expressão idiomática. *The queen of opera* pode ser traduzido literalmente como “rainha da ópera”, ao passo que *opera queen*, não. Na expressão, *queen* assume o sentido de “viado”, uma vez que *queen* ainda é uma forma um tanto comum de se referir a gays, especialmente os mais velhos, e *opera queen*<sup>127</sup> tornou-se um termo com vida própria. Logicamente, muitos dos gays presentes na platéia entendiam a mensagem codificada de McNally e a peça provavelmente adquiria uma significação particular para eles. A importância que a idéia das *opera queens* assume na peça é reforçada pelo fato de ser usada repetidas vezes, fato que chama a atenção para a importância que tem para o efeito de sentido da obra.

Do mesmo modo como a referência a Florença e às *opera queens*, há outros momentos que também apresentam o mesmo tipo de mensagem cifrada ou referências utilizadas em chave invertida em relação ao “normal” heterossexual que necessitam de familiaridade da platéia com a referência para que a significação plena do enunciado aconteça. Quando Lakme se apresenta a Clarence e anuncia a lista de suas preferências e desafetos, ela diz que sua flor predileta é “*amor-perfeito... a variedade floral*”<sup>128</sup>. No original em inglês lê-se “(...) *flower: pansy... the flower variety*”. A tradução literal do trocadilho com o nome da flor é impossível de ser feita. Mesmo Lakme tem que explicar que o amor-perfeito do qual fala é a flor, uma vez que *pansy* é um termo derogatório utilizado para designar os gays. O emprego do termo, por hetero e homossexuais atingiu o auge durante várias décadas entre os séculos XIX e XX.

---

<sup>126</sup> Para o leitor interessado no tema, uma obra obrigatória – e escrita em estilo deliciosamente exagerado por alguém que se auto-denomina *opera queen* – é KOESTENBAUM, Wayne. *The Queen's throat: opera, homosexuality and the mystery of desire. s.l.*: Da Capo Press, 2001. O próprio McNally – duas décadas após a peça analisada neste trabalho ter sido levada ao palco – colocou duas *opera queens* na sua *The Lisbon Traviata*. Ver MCNALLY, Terrence. *Three plays by Terrence McNally: the Lisbon Traviata, Frankie and Johnnie in the clair de lune, it's only a play*. New York: Plume, 1990.

<sup>127</sup> Há outras expressões que designam diferentes facetas do mundo gay que se utilizam da palavra *queen*, como por exemplo *drama queen*, que designa gays afeitos a dramatizar situações. Há também *size queens*: aqueles que dão excessivo valor ao tamanho do pênis na escolha de parceiros sexuais.

<sup>128</sup> MCNALLY, Terrence. (b) op. cit. p. 41.

Destarte, mesmo a parte da platéia não familiarizada com o universo da terminologia gay certamente poderia compreender o jogo de palavras<sup>129</sup>.

Por duas vezes, Ruby associa Clarence ao Halloween<sup>130</sup>. Obviamente, o fato de o moço estar trajando um vestido justifica a referência. Entretanto, por muitos anos os bailes anuais de Halloween proporcionavam ocasiões para que muitos gays e lésbicas se travestissem. Vejamos a fala de uma lésbica a respeito da Chicago dos anos quarenta:

*(...) Uma das coisas que fazíamos era ir às festas anuais à fantasia no Halloween. Esses bailes eram dominados pela Máfia. Eram grandes eventos em Chicago; os únicos eventos em que havia uma trégua e a polícia nos deixava em paz. Era a única época do ano em que os gays podiam ser gays. Era o único sinal de que literalmente havia milhares e milhares de gays na cidade. Todas as mulheres colocavam ternos e nos vestíamos do modo mais sapatão possível<sup>131</sup>.*

A razão pela qual o Halloween era uma época de certo relaxamento por parte da repressão policial explica-se porque em vários estados havia leis que proibiam as pessoas de aparecerem fantasiadas ou disfarçadas em público. No estado de Nova York, por exemplo, uma lei promulgada em 1846 proibia tais práticas a fim de coibir que manifestantes rurais se disfarçassem para eludirem as autoridades repressoras. Na virada do século XX, tal lei era posta em prática principalmente para prender pessoas travestidas nas ruas. Havia uma provisão na lei, entretanto, que facultava ao indivíduo o direito de aparecer em público travestido desde que estivesse a caminho de um baile ou festa à fantasia, autorizados pela polícia. Desse modo, a presença de gays e lésbicas nesses eventos sempre foi muito grande durante várias décadas do século passado, até

---

<sup>129</sup> O termo *pansy* é tão popular que existe até uma banda punk gay baseada em San Francisco, chamada *The Pansy Division*, que chegou a abrir shows da famosa banda punk *Green Day* em sua turnê de 1994. Contrariando o estereótipo de que gays apreciam basicamente ópera, musicais da Broadway ou *dance music*, a *Pansy Division* faz parte de uma vertente do movimento punk chamada *queercore*, que musicalmente não difere em nada de bandas punk “heterossexuais”, mas apresenta letras que falam sobre preconceito, opressão e homoerotismo. Basta uma rápida consulta em algum mecanismo de procura da *internet*, como o Google, e o leitor encontrará farto material sobre o movimento, inclusive em português: [http://www.geocities.com/punk\\_sjc/](http://www.geocities.com/punk_sjc/).

<sup>130</sup> MCNALLY, Terrence. (b) op. cit. pp. 43-4.

<sup>131</sup> MARCOS, Eric. op. cit. p.13.

que a repressão aumentasse ainda mais nos anos trinta<sup>132</sup>. A presença de travestismo associado à homossexualidade nesses e em outros bailes à fantasia era tão maciça, que fica difícil não relacionar à menção de Ruby ao Halloween à homossexualidade de Clarence, ou à homossexualidade de modo geral.

Mais adiante, Clarence comenta com Sigfrid que uma antiga professora deles havia sido pega pela coisa à noite enquanto caminhava por um parque. A isso Sigfrid retruca: “*Well, those bachelor ladies who prowl the parks after dark usually come to a bad end*”<sup>133</sup>. Ocorre que, ao se referir às solteironas que erram pelos parques Sigfrid usa a palavra *bachelor* para indicar que tais mulheres eram solteironas. *Bachelor*, no entanto, é uma palavra masculina, que se refere a um homem que não se casou. A língua inglesa tem uma palavra para designar uma solteirona: *spinster*. Assim, ao utilizar *bachelor* juntamente com *ladies*, Sigfrid emprestou conotação de efeminação do termo masculino (ou masculinização do termo feminino, dependendo do ponto de vista analítico que se adote). Considerando-se que os parques sempre foram lugares favoritos pelos gays para a procura de parceiros sexuais (a “caça” em português ou *cruising* em inglês) e que tal fato não era desconhecido de toda a população, não fica difícil perceber que o comentário é alusivo aos gays, ou melhor, ao castigo que merecem receber por procurarem seus parceiros em lugares considerados pouco ortodoxos pelos heterossexuais.

Finalmente, na cena que parodia os programas televisivos do tipo “Esta é a sua Vida”, a qual detalharei um pouco adiante, Ruby – inventando uma infância para Clarence – afirma que, quando o jovem partiu de casa a última visão que seus pais tiveram dele foi na parte traseira do trem já em movimento “*acenando-lhes um lenço lilás*”. No original lê-se “*waving a lavender hanky- pank*”<sup>134</sup>. A cor lilás tem sido largamente utilizada para simbolizar os gays há gerações. Basta que se digitem as palavras *lavender* e *gay* no *Google*, por exemplo, e uma miríade de endereços na internet serão encontrados, abrangendo desde sítios pornográficos até acampamentos de verão para crianças de mães lésbicas. Considerando-se que essa fala de Ruby encontra-se justamente no golpe final que levará Clarence ao suicídio, a escolha da cor lilás para

---

<sup>132</sup> CHAUNCEY, George. *Gay New York: gender, urban culture, and the making of the gay male world, 1890-1940*. New York: BasicBooks, 1994. pp. 294-5.

<sup>133</sup> MCNALLY, Terrence. (b) op. cit. p. 51.

<sup>134</sup> Id. p. 60.

o lenço do jovem não é acidental. Além disso, o próprio jogo semântico engendrado por McNally lança mais lenha na fogueira das alusões à homossexualidade de Clarence e a sua construção pela família como algo não apenas indesejável, mas condenável com a destruição. *Hanky* (ou *hankie*) é a forma diminutiva popular para a palavra lenço (*handkerchief*) a qual McNally combinou com *panky*, produzindo desse modo um duplo sentido porque a expressão *hanky-panky* remete ao ato de escamotear, trapacear, fazer algo errado, desviante ou malicioso. *Lavender hanky-pank* refere-se, forçosamente, desse modo, ao caráter “desviante” da homossexualidade do jovem ativista.

Essa sucessão de alusões à homossexualidade através de mensagens cifradas constituídas a partir de jogos de palavras não pode ser apenas e tão somente percebida como meras mensagens em código aos possíveis gays presentes na platéia, embora isso também seja importante no sentido de levar aos palcos “oficiais” da Broadway parte do riquíssimo vocabulário e repertório cultural dos gays. A insistência de McNally no uso dessas referências – por vezes um tanto obscuras para a grande maioria como o caso da menção à cidade italiana – vem apenas reforçar que a hostilidade e a perseguição à homossexualidade, *i.e.* a homofobia, é tema central que o autor quer tratar na peça. E os conhecedores da obra do dramaturgo sabem que a homofobia é um dos seus leitmotivs.

Logo após a entrada triunfal da ex-diva Ruby e em meio a um diálogo trilingüe com os filhos, a matriarca finalmente “enxerga” o jovem visitante e pergunta aos filhos quem é. Obviamente que tudo não passa do intróito para o jogo com Clarence, uma vez que no primeiro ato ela já havia sido informada até mesmo sobre seu nome. Lakme responde à mãe que se tratava de Maria Malibran. Malibran foi uma diva da ópera do século XIX<sup>135</sup>. A menção à cantora reveste-se de interesse por fornecer elementos que tornam ainda mais complexo o emaranhado de referências urdido por McNally. Por esse motivo não resisti à tentação de citá-la. Certamente não escapou à atenção do leitor mais sagaz o fato de que o maior número de óperas utilizadas é de autoria do italiano Vincenzo Bellini. Com efeito, embora Maria Malibran esteja primeiramente associada às óperas de Rossini, sua ligação com a obra de Bellini é também notável. Ela não só interpretou o papel principal da *La Sonnambula*, como também recebeu do compositor uma versão de *I Puritani* adaptada especialmente para sua voz. Lembremos que ambas também foram representadas por Ruby. Outro elemento curioso que a menção à soprano

---

<sup>135</sup> Uma breve biografia da soprano, com indicações de livros publicados sobre sua vida e carreira, pode ser encontrada em <[http://en.wikipedia.org/wiki/Maria\\_Malibran](http://en.wikipedia.org/wiki/Maria_Malibran)>.

do século XIX suscita liga-se ao possível mal-entendido que a referência à Miss Nigéria feita por Fa pode gerar. Embora não restem dúvidas de que Clarence seja realmente branco, vejamos o que Wayne Koestenbaum escreveu sobre Malibran:

*Ouvintes têm se utilizado de metáforas relacionadas à negritude e essência racial para descrever o apelo de certas vozes femininas da ópera mesmo quando a cantora era branca [grifo meu]. Maria Malibran e Pauline Viardot eram frequentemente descritas como possuidoras de traços não europeus; um amigo de Malibran especulava sobre o “sangue negro” da cantora<sup>136</sup>.*

O curioso do paralelo entre a “coincidência” de se repetirem as alusões à negritude nos dois casos – da peça e das cantoras – é precisamente o fato de não serem coincidências. A Europa colonialista do século XIX, onde e quando viveram as duas sopranos, estava ideologicamente imbuída com o intuito de construir o negro como alguém próximo do “natural”, distante assim do “civilizado”. Adorno e Horkheimer já nos explicaram o processo (malgrado) da consolidação da razão sobre a natureza<sup>137</sup>. Se o branco era o racional, justificava-se plenamente a subjugação do negro, que era o “natural”. A mulher também era aproximada do “natural”, daí a correlação entre a voz da mulher da ópera e suas possíveis raízes negras “naturais”. A mulher, se bem sucedida, obtinha certo grau de independência não outorgado à mulher de modo geral. Mesmo assim, precisava ser “dominada”, ainda que discursivamente. Quando da escrita da peça por McNally, o movimento pelos direitos civis desencadeado pelos negros estava na ordem do dia para a própria manutenção da paz social nos EUA. O próprio movimento gay deve muito ao exemplo de organização dos negros. Assim, como já foi dito, mesmo sendo uma peça a respeito de homofobia, a obra do dramaturgo não tem como se furtar a alusões ao movimento mais amplo pelos direitos civis, e também ao modo pelo qual se encaminhou (voltarei a essa questão mais tarde, concentrando-me no caso dos gays, obviamente). Lembrando Roberto Schwarz, que nos diz que as obras de arte indicam que horas são no relógio da história, não pude deixar de sorrir ao perceber que comentários de amigos de sopranos também fazem a mesma coisa!

<sup>136</sup> KOESTENBAUM, Wayne. op. cit. p. 106.

<sup>137</sup> HORKHEIMER, M. & ADORNO, T.W. Dialéctica del iluminismo. Tradução para o espanhol H. A. Murena. Buenos Aires: Editorial SUR. 1970. Colección Estudios Alemanes.

Depois de perguntar sobre a identidade de Clarence, segue-se um breve diálogo entre Ruby e seus filhos no qual a mãe lamenta para Sigfrid a respeito de como os seus padrões decaíram por trazer para casa alguém com um corpo tão atroz. Afetando resignação, Ruby proclama finalmente: “*Ebbene, cominciamo la commedia*”<sup>138</sup> e tem início a parte mais virulenta do ritual, que culminará na morte do jovem ativista.

Creio ser conveniente descrever em detalhes um dos vários “jogos” (para usar a terminologia de George em *Quem Tem Medo de Virginia Wolf...*) aos quais o jovem é submetido não apenas para comprovar o que afirmei, mas também para que possamos perceber com ainda mais precisão em quais fontes da tradição dramatúrgica Terrence McNally bebeu para escrever sua primeira peça a alcançar a Broadway.

Com o intuito de relembrar o passado de Ruby na ópera, uma suposta gravação sua é tocada enquanto a ex-diva faz comentários por sobre a ária ou dubla alguns trechos<sup>139</sup>. A soprano sugerida na rubrica é Florence Foster Jenkin<sup>140</sup> (1868-1944), notória por sua incrível deficiência como cantora, mas que, devido à exuberância brega de suas apresentações, seu desmedido amor pela ópera, a crença que tinha em seu próprio talento - que a levava a comparar-se positivamente a sopranos de alta competência - e precisamente por suas falhas técnicas e voz inadequada, adquiriu status de *cult* e vem cativando fãs desde o começo do século XX<sup>141</sup>. Considerando-se que a “cantora” desfrutou de prestígio durante seu período vital, arrebanhando uma generosa porção de seguidores que não perdiam seus recitais, nota-se que as sementes do fascínio pelo *kitsch* e pelas formas artísticas degradadas – característica arrolada por Fredric

---

<sup>138</sup> MCNALLY, Terrence. (b) op. cit. p. 40.

<sup>139</sup> A dublagem de divas de toda espécie é quase uma “instituição” em certos círculos gays em várias partes do mundo. Não podemos deixar de notar que Ruby está “montada”, fazendo uma dublagem e ainda por cima é uma *opera queen*. As referências à homossexualidade e alguns de seus símbolos no ocidente são realmente fartas...

<sup>140</sup> Todos os trechos citados a partir da menção de Florence Foster Jenkin, e que estão relacionados a esse “jogo” com Clarence, encontram-se nas páginas 45-48.

<sup>141</sup> Para maiores informações sobre Jenkin consulte <  
[http://encyclopedia.learnthisthis.info/f/fl/florence\\_foster\\_jenkins.html](http://encyclopedia.learnthisthis.info/f/fl/florence_foster_jenkins.html) >

Jameson como um dos traços fundamentais da pós-modernidade<sup>142</sup> – já estavam semeadas antes de ter início a pós-modernidade propriamente dita.

McNally sugere que seja usada a ária *Rainha da Noite*, da ópera *A Flauta Mágica*<sup>143</sup> (1791), de Mozart, uma das mais complexas do repertório do bel canto, alargando ainda mais o golfo existente entre a proficiência de Jenkin e a técnica requintada que tal ária requer. Difícil imaginar que as possíveis *opera queens* presentes na platéia não tenham atentado para tamanha disparidade. Outro dado que não deve ter passado em branco para os conhecedores de ópera e merece ser apontado pelo analista da peça é, novamente, a ligação que existe entre a ópera escolhida e o enredo de *And Things That Go Bump in the Night*. Na ópera mozartiana, Sarastro, o sumo-sacerdote de Ísis, tomara sob seus cuidados a filha da Rainha da Noite, Pamina, a fim de afastar a jovem da influência negativa exercida pela mãe. Esta se passa por vítima para o jovem príncipe Tamino e, prometendo-lhe a mão de Pamina em casamento, exorta-o a trazer-lhe a filha de volta. A ária sugerida por McNally é precisamente essa exortação. Pena os filhos da perversa Ruby não terem tido a sorte de Pamina.

Ao término da ária, Ruby e os filhos perguntam a opinião de Clarence sobre o número. Não querendo ser rude e expressar sinceramente o quão ruim achara a interpretação, o jovem no início desconversa dizendo que não entende de ópera e tenta fazer uma piada afirmando que no que lhe dizia respeito “*Wagner havia escrito Puccini*”. Finalmente, decide mentir:

CLARENCE: *Oh, aquilo foi... maravilhoso, Sra...*

(...)

CLARENCE: *... simplesmente maravilhoso.*

(...)

CLARENCE: *O que mais eu posso... Lembrou-me um pássaro. Uma cotovia talvez... Não sei. Mas foi certamente maravilhoso. Você é muito talentosa. (Os três explodem em gargalhada.) O quê? Qual é a graça? Eu disse alguma coisa errada?*

---

<sup>142</sup> Remeto especialmente à leitura do ensaio *The cultural logic of late capitalism*, presente em JAMESON, Fredric. *Postmodernism, or, the cultural logic of late capitalism*. London and New York: Verso, 1993. pp. 01-54.

<sup>143</sup> Ver sinopse do enredo em < <http://www.music-with-ease.com/magic-flute-synopsis.html> >

A idéia é claramente constranger e humilhar Clarence:

*SIGFRID: (Contorcendo-se de rir.) Ele é tão pateticamente educado.*

*RUBY: E tão condescendente.*

*LAKME: Um pássaro. Você lembrou a ele um pássaro.*

Percebendo que havia sido enganado e estava sendo ridicularizado por ter querido ser educado, Clarence resolve dizer o que realmente pensava sobre a gravação: “(...) *Aquilo foi a pior coisa que ouvi na minha vida. Horrível. Quem é ela?*” Não há como agradar Ruby e seus filhos, no entanto. A reação deles continua hostil:

*RUBY: (Áspera) Uma amiga muito querida.*

*CLARENCE: (Pego no meio da risada) Oh!*

*RUBY: Uma senhora de setenta e dois anos de idade.*

*LAKME: Uma senhora negra de setenta e dois anos de idade.*

*SIGFRID: Uma senhora negra de setenta e dois anos de idade, empregada doméstica lá do sul.*

*RUBY: Senhoras negras de setenta e dois anos de idade, empregadas domésticas lá do sul e que cantam árias de Mozart não podem ser desprezadas. Jamais!*

O aspecto lúdico na manipulação dos termos que vão modificando o substantivo “senhora” lembram técnicas de construção de diálogos do chamado Teatro do Absurdo. E novamente a questão do negro é tangenciada.

A humilhação de Clarence continua:

*LAKME: Racista! Seu racista nazista!*

*CLARENCE: (Totalmente sem-graça) Eu, eu não sabia.*

*RUBY: Você pode rir conosco, Clarence, mas não da doce tia Jemima lá do sul.*

*(Novamente eles explodem em gargalhadas. Clarence senta-se estupidamente, sem saber o que fazer, dizer ou pensar. Ruby inclina-se para dar tapinhas em sua bochecha.)*

*RUBY: Onde está aquele sorriso? Aquele seu famoso sorriso!*

*(Clarence não reage.)*

*Agora! Todos juntos! Cantem!*

*(Ela conduz todos em um animado coro de “Ele é um Bom Companheiro” (...))*

*CLARENCE: Eu não sei o que pensar de vocês. Em um minuto vocês são amigáveis, no próximo estão caçoando de mim.*

A brincadeira com a língua e a falta de lógica e coerência nos ataques perpetrados contra o jovem ativista inscrevem a peça no Absurdo, porém a ligação com o Expressionismo é muito mais forte porque encontra-se mesmo na raiz geradora dos ataques ao indefeso jovem. Eudynir Fraga diz que nas peças Expressionistas a crueldade deliberada é uma forma velada de acertar as contas com uma sociedade hipócrita e que humilha<sup>144</sup>. Pois não é exatamente isso que ocorre em *And Things that Go Bump in the Night?* Apavorados pela coisa lá fora, Ruby e seus filhos descontam o seu pânico e insegurança em pessoas ainda mais fracas do que eles. Pensando nos elos entre a peça ao tempo em que foi produzida, o terror engendrado pela “coisa” desencadeia o mesmo mecanismo verificado no período do terror macartista, quando pessoas chegavam a denunciar outras na tentativa de levantar uma espécie de cortina de fumaça ao redor de si mesmas para camuflarem um passado “subversivo” ou, no mais das vezes, simplesmente porque se sentiam realmente aterrorizadas pela dissidência, propagandeada como tão maleficamente ameaçadora por governo, mídia, etc.

Infelizmente, Clarence não é tão bem preparado como o também hóspede Nick, da *Virginia Wolf* de Albee. Confrontado com situação parecida – em que havia sido solicitado a emitir uma opinião sobre um jogo de palavras que Goerge construira em forma de aforismo -, o carreirista acadêmico safa-se dizendo:

*NICK: (Explodindo.) Tudo bem... o que você quer que eu diga? Você quer que eu diga que é divertido para que você possa me contradizer e dizer que é triste? Ou você quer que eu diga que é triste para que você vire e me diga que não, que é divertido? Você pode jogar esse maldito joguinho seu do jeito que você bem entender, não é<sup>145</sup>?*

---

<sup>144</sup> FRAGA, Eudynir. op. cit. p. 35.

<sup>145</sup> ALBEE, Edward. op. cit. p. 175.

Mais apto a sobreviver e vencer em um mundo competitivo, Nick consegue neutralizar a invectiva de George e virar o jogo, pelo menos momentaneamente, a seu favor, mostrando que pode ser tão forte quanto o professor de meia-idade. Na peça de McNally, a demonstração de força da família é também solapada, mas de outro modo. Como Clarence não possui essa força suficiente para revidar os insultos perpetrados pela família, é um acontecimento externo que faz com que essa suposta superioridade e fortaleza da família sejam contraditas:

*( (...) Subitamente a luz diminui pela metade e assim permanece. Titubeio na cantoria. Ruby está determinada a terminar a canção, mas, por um momento ela é a única a cantar. Então, Sigfrid junta-se a ela; debilmente no início, mas logo cantando a plenos pulmões. Lakme literalmente pára de cantar e se afasta dos outros. Embora esteja de costas para nós, podemos perceber pelos seus ombros trêmulos que ela está lutando para conter soluços enormes. A luz logo volta à intensidade total, enquanto Ruby e Sigfrid terminam a canção com espalhafato<sup>146</sup>.)*

A valente Lakmé da ópera – que dá a sua vida para que seu amado retorne a seu mundo original – não encontra paralelo na Lakme de McNally, aterrorizada porque a diminuição da luz indica que a cerca eletrificada foi tocada – certamente por algum animal – matando algo e lembrando-lhe que ela não era realmente mais forte do que Clarence.

A reação de medo da filha era tudo o que Ruby esperava para ir direto à jugular da garota em retribuição ao episódio da porta aberta, já descrito anteriormente:

*RUBY: (Sarcasmo absoluto) Corajosa pequena Lakme. Destemida pequena Lakme Nossa pequena Santa Joana dos Subterrâneos. “Deixe a porta aberta, Ruby. Ainda faltam quinze minutos até o to-...*

*LAKME: Cale a boca. Ruby. Fecha essa boca!*

*RUBY: (Em êxtase) Coraggio, Lakme, coraggio!*

---

<sup>146</sup> MCNALLY, Terrence. (b) op. cit. p. 48.

*LAKME: FAÇA O QUE VOCÊ DISSE QUE FARIA. FAÇO-O IR LÁ PARA FORA. MAS ANDE LOGO COM ISSO E DEIXE-NOS EM PAZ. (Sai rapidamente pela porta da direita.)<sup>147</sup>*

É logo depois disso que vem um ponto crucial da peça, no qual conhecemos melhor Clarence, quando Ruby pede a ele que grave uma mensagem a respeito do modo como vive e em que acredita a fim de comparar com a sua própria visão de mundo.

*CLARENCE: (...) Eu creio em... Bem, muitas coisas. (...) É difícil falar sobre elas. Elas são como abstrações. Bem, elas não são abstrações, mas o que existe nelas e me faz crer nelas é uma abstração... Algo assim. Pessoas, árvores, a luz do sol, neve, um frio dia claro em novembro, coisas assim. A beleza. Algo bonito. (Curta pausa.) E me entristece o fato de não podermos desfrutar dessas coisas do jeito que deveria ser. Por causa das... circunstâncias. Não, esta não é a melhor das épocas para se ter nascido. Eu preferiria a Renascença quando era mais fácil... viver. Eu acho. E isso é o que importa: viver. É por isso que estamos vivos. Caso contrário não haveria razão para a vida. (Pausa mais curta.) Eu amo a vida. Suponho que esta afirmação seja piegas, mas mesmo assim eu a amo. Eu sei que está na moda ser taciturno hoje em dia, mas eu francamente não consigo encontrar razões para sê-lo. Bem, há algumas sim, mas não o suficiente para cogitar suicídio ou não ligar para mais nada. Acho que a última coisa que passaria pela minha cabeça seria me matar. Não há motivo suficiente para isso. Há coisas boas demais no mundo para não se querer estar vivo. Pense só em todas as coisas belas que o homem tem feito. Música, arte, literatura... Só por Shakespeare já vale a pena estar vivo. Como alguém poderia não querer estar vivo depois que um Shakespeare passou por este mundo? Não dá para imaginar. (...) Como alguém pode não querer estar vivo quando existe na Itália uma cidade chamada Florença? Mesmo que nunca se vá lá, mas saber sobre Florença já torna o resto do planeta tolerável. (...) E as coisas que podemos fazer! As coisas simples. E elas? Um simples passeio a pé pode ser maravilhoso! (...) Ou simplesmente sentar-se em um parque com o sol inundando você enquanto você observa as pessoas. As outras pessoas. Elas não são você e esta é a beleza da coisa. Sentar e imaginar quem são elas. (...) Quem elas amam. Esta é outra razão. Todo mundo ama alguém... ou amará, em algum ponto da vida. (Pausa.) Qualquer coisa que faça você querer tanto viver que você seria até capaz de morrer por isso. Shakespeare, Florença, alguém no parque. É nisso que eu creio. (...)<sup>148</sup>*

Ainda não é a hora de discutir a visão de mundo de Clarence. Creio que isso será mais produtivo quando pudermos contrastá-la com a visão de Ruby. Entretanto, quero discutir brevemente alguns elementos presentes nessa fala, a fim de relacioná-los com o tema da homossexualidade.

---

<sup>147</sup> Id. p. 48.

<sup>148</sup> Ibid. pp. 50-1.

Clarence gostaria de ter vivido na Renascença, “*quando era mais fácil viver*”. Escrevendo sobre a idealização do passado encontrada em poemas que tratavam da vida campestre inglesa, Raymond Williams afirma que neles não há retrospectiva histórica. Diz o autor:

A estrutura de sentimentos dentro da qual essa referência ao passado deve ser entendida, portanto, não é basicamente uma questão de explicação e análise histórica. O que é realmente importante é este tipo específico de reação à mudança, e isto tem causas sociais mais concretas e mais interessantes<sup>149</sup>.

O mundo em que Clarence vive já é aquele que se transformou em um imenso desconhecido (a “coisa lá fora”?) que aparentemente não mais comporta explicações totalizantes. Lembremo-nos de Fa lendo desconexamente notícias sobre os mais variados locais do globo. Ao final da peça, pouco antes de sua derrota frente à coisa, Ruby ainda tenta disfarçar seu desespero frente à iminência do fim, tecendo comentários a respeito de amenidades ou coisas supostamente “intelectualizadas”. Percebemos nela também: essa sensação de aturdimento: “(...) *Eu fiquei sabendo que os libios estão exigindo reforma agrária. Ou eu entendi errado? Está tão difícil se manter informado hoje em dia... quase impossível. Agitação para todo o canto que se vire (...)*<sup>150</sup> Ruby tem razão quando afirma que estava tão difícil manter-se bem informada naqueles dias, afinal de contas, a matriarca vivia em um período no qual o fenômeno que anos mais tarde seria descrito como “globalização” começava a acontecer de forma mais veloz e sistemática. Impulsionado pelo salto tecnológico do pós-guerra, o maciço desenvolvimento dos transportes e das comunicações permitiu que uma circulação sem precedentes de informação, pessoas e capital tornasse as antigas e tradicionais fronteiras dos Estados um tanto obscurecidas na prática. Exemplo disso pode ser constatado na transnacionalização da economia que efetivamente começou a irromper com força na década de sessenta. Empresas com sede em um determinado país possuíam operações em inúmeros outros; por vezes um mesmo artigo tinha componentes produzidos em partes diversas e distantes do globo. Quando já era impossível determinar com exatidão

---

<sup>149</sup> WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade na história e na literatura*. Tradução Paulo Henrique Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p.56.

<sup>150</sup> MCNALLY, Terrence. (b) op. cit. p. 75.

algo tão trivial como o local da manufatura de uma simples torradeira elétrica, digamos, como entender e se manter a par do que se passava no mundo?

As mudanças pelas quais passou esse mundo desconcertam não apenas Clarence, mas todas as demais personagens, que em algum momento da peça se referem a um passado diferente e melhor<sup>151</sup>. Pelo fato de Clarence ser gay, a escolha da Renascença assume conotação ainda mais importante para o sentido da peça. Com a redescoberta de textos greco-romanos que muitas vezes descreviam amor e até mesmo relações sexuais entre homens, o ascetismo medieval começou a ser cautelosamente redefinido. No caso das artes – e é lugar comum associar a Renascença às artes – a tácita aprovação do desejo homossexual por vezes chegava a tornar-se aprovação explícita do comportamento homossexual. Vejamos um trecho da obra *L'Alcibiade fanciullo a scola (O jovem Alcibíades vai à escola)* escrita por Antonio Rocco, já no final do Renascimento e convenientemente ambientada na Grécia Antiga. O pedagogo pederasta Filotimus dá as boas vindas a seu pupilo Alcibíades:

*“Eu preencheri o vaso de vossa mente com a semente de muitas doutrinas agradáveis. A eloquência que desejais aprender de mim a minha devoção vos concederá. Entretanto, vós não a possuireis inteiramente até que vossa língua se junte à minha. Porque a mão auxilia a mão, a mente assiste à mente, a língua ajuda a língua. Venha, venha cá, meu rubi”. E aninhando-o contra seu peito, pontuou cada palavra que proferiu com um longo beijo<sup>152</sup>.*

Por conseguinte, a Renascença é freqüentemente percebida como uma espécie de “Idade de Ouro” (para não fugir à lembrança de Raymond Williams...) da homoeroticidade, especialmente representada pelo amor entre um adulto e um púbere, logicamente seguindo a acepção grega. Não admira que Clarence idealize esse período. Há que se notar, todavia, que a esse suposto movimento de reflorescimento da homossexualidade correspondeu um violento contra-movimento de repressão e opressão. Em diversos lugares, foram proclamadas leis que impunham penas tão cruéis

<sup>151</sup> Adianto que esta mudança é a grande contradição social que McNally, consciente ou inconscientemente, tinha nas mãos e propõe-se a resolver simbolicamente nesta obra. Isto, porém, deixo para discutir em estágio ulterior deste trabalho.

<sup>152</sup> ROCCO Antonio. *Alcibiades in school*. Translated by Michael Taylor. In FONE, Byrne R. S. (Ed.) *The Columbia anthology of gay literature: readings from the western antiquity to the present day*. New York: Columbia University Press, 1998. pp. 151-56. apud FONE, Byrne. op. cit. p. 182.

como a castração, mutilação ou morte na fogueira, apedrejamento ou afogamento para aqueles julgados culpados pelo “hediondo” crime da sodomia. Mesmo no campo das artes os ataques a comportamentos homossexuais não foram menos virulentos, como atestam os textos de diversos satiristas de época. E foi na Itália Renascentista, que, segundo Michael J. Rocke, verificou-se a mais ampla perseguição ao comportamento homossexual da história da Europa<sup>153</sup>.

A menção à Itália deve obrigatoriamente nos remeter à primeira das três coisas em que Clarence diz acreditar: Florença<sup>154</sup>. Na verdade, estamos retornando à Florença, uma vez que a cidade já foi citada neste trabalho como símbolo de homossexualidade. A reputação da cidade como foco de sodomitas foi tão avassaladora e recorrente, que mereceu até mesmo um estudo citado por Byrne Fone em seu livro *Homophobia*<sup>155</sup>. Uma vez que a relação entre a cidade italiana e a homossexualidade está suficientemente clara, interessa-me agora estabelecer uma outra relação para fundamentar de vez a idéia – para posterior discussão - de que McNally não se utilizou de todos esses elementos apenas como pastiche.

A ópera surgiu na Itália Renascentista do final do século XVI. A tradição histórica positivista – sempre ávida em encontrar datas e locais de origem precisos para todo e qualquer fato – plantou a idéia de que esse gênero artístico nasceu na *Camerata* – um grupo de intelectuais e músicos interessados em teoria musical da Grécia Antiga<sup>156</sup> - , justamente na cidade de Florença. Essa visão tradicional tem encontrado ressalvas, todavia:

*Antigamente era simples atribuir à Camerata a origem da ópera, mas agora historiadores perceberam que existiram de fato duas Cameratas, que outros desenvolvimentos no teatro italiano*

---

<sup>153</sup> ROCKE, Michael J. *Forbidden friendships: homosexuality and male culture in Renaissance Florence*. New York: Oxford University Press, 1996. p.3 apud FONE, Byrne. op. cit. p. 193.

<sup>154</sup> Aparentemente, o amor que Clarence vota à Florença e ao Renascimento é o mesmo que seu criador. A mais recente peça de McNally a ser publicada, *Full frontal nudity*, tem como cenário Florença, mais precisamente no local onde o David de Michelangelo encontra-se exposto. Ver MCNALLY, Terrence. *The Stendhal syndrome - two plays: full frontal nudity and prelude & liebestod*. New York: Grove Press, 2004.

<sup>155</sup> ROCKE, Michael J. op. cit. apud FONE, Byrne. op. cit. p. 442.

<sup>156</sup> KOESTENBAUM, Wayne. op. cit. p. 180.

*estavam se encaminhando em direção à ópera, e que, à época em que a ópera foi realmente inventada, a Camerata de Bardi estava em declínio*<sup>157</sup>.

Interessa-me aqui o valor simbólico que a cidade de Florença desempenha nesse emaranhado de relações e não se a ópera realmente surgiu ou não na *Camerata* e de quais fontes proveio. A ligação existente entre ópera/Florença/Renascença/homossexualidade certamente prova que McNally sabia perfeitamente em que terreno pisava quando urdiu a peça

Muito se tem escrito e especulado sobre os gostos sexuais de William Shakespeare. Constantemente surgem novas hipóteses acerca da identidade de W. H, a quem os belíssimos sonetos do Bardo foram dedicados. Estudiosos de cultura gay dedicam-se a oferecer possíveis leituras homoeróticas de suas peças e/ou personagens. Muitas delas plausíveis, não resta dúvida. Tal trabalho intelectual situa-se no perímetro de um contexto maior, obviamente.

Na tentativa de mudar sua imagem negativa é comum que grupos discriminados procurem membros representativos nos mais diversos campos, num esforço de mostrar ao exogrupo que podem ser cidadãos dignos como quaisquer outros. Isso não é diferente entre os gays. A homoeroticidade de personagens históricas das mais variadas áreas é pesquisada, e, quando descoberta, é ressaltada com o intuito de que os heterossexuais se conscientizem de que os gays têm papel importante nas mais diversas áreas. Isso é importante para que os gays sintam-se parte de uma tradição. É por esse motivo que o dramaturgo e ativista Larry Kramer pôs as seguintes palavras na boca da personagem Ned Weeks em sua peça *The Normal Heart* (1985)<sup>158</sup>:

*NED: Eu pertenço a uma cultura que inclui Proust, Henry James, Tchaikovsky, Cole Porter, Platão, Sócrates, Aristóteles, Alexandre o Grande, Michelangelo, Leonardo da Vinci, Christopher Marlowe, Walt Whitman, Herman Melville, Tennessee Williams, Byron, E.M. Forster*<sup>159</sup>, *Lorca, Auden*<sup>160</sup>,

<sup>157</sup> Id. p. 180. O Bardi mencionado no fragmento é Giovanni Bardi, patrono desta *Camerata*.

<sup>158</sup> KRAMER, Larry. *The normal heart*. New York: Plume, 1985. p. 114.

<sup>159</sup> Edward Morgan Forster (1879-1970) foi um importante crítico literário, biógrafo e romancista inglês. Autor de romances famosos como *Passagem para a Índia* e *Retorno a Howard's End*, Forster escreveu *Maurice*, romance com conteúdo homoerótico, escrito entre 1913-4, mas que só foi publicado postumamente, em 1971.

*Francis Bacon*<sup>161</sup>, *James Baldwin*<sup>162</sup>, *Harry Stack Sullivan*<sup>163</sup>, *John Maynard Keynes*<sup>164</sup>, *Dag Hammarskjöld*<sup>165</sup>.

Em virtude da hostilidade da sociedade, não é incomum os gays sentirem-se inferiores. Destarte, a idéia de insistir na relevância de personagens históricas que possam ser identificadas como gays é importante para a auto-estima. O que ocorre é que nem sempre as personalidades históricas arroladas podem ser identificadas propriamente como gays. O trecho transcrito acima demonstra claramente em que medida isso ocorre. A maior parte dos homens citados sequer identificava-se como gays, alguns por não terem disponível esse conceito, outros por não poderem se assumir. Desse modo, seria cabível questionar se esses homens todos realmente pertencem a uma cultura e que traço de união existiria entre eles e a personagem da peça, um ativista gay nos anos 80. Deve-se ponderar também que não apenas

---

<sup>160</sup> Wystan Hugh Auden (1907-1973) foi um poeta modernista nascido na Inglaterra, porém naturalizado norte-americano. Em virtude de sua forte devoção ao catolicismo e às leituras da teoria freudiana, que conceituam a homossexualidade como imaturidade, o poeta jamais viveu sua orientação sexual de forma aberta, preferindo uma vida de discrição e reclusão. Em 1994, a inclusão do poema *Funeral Blues*, no filme *Quatro Casamentos e um Funeral* - em uma cena onde um homem lia o poema como réquiem para seu amante - provocou renovado interesse na obra do autor.

<sup>161</sup> Sir Francis Bacon (1561-1626) foi um importante filósofo inglês que desenvolveu um sistema dedutivo para pesquisas empíricas, daí ser conhecido como “o pai da ciência moderna”. Assim como outros homens Reanscentistas, Bacon deixou pistas sobre sua admiração por belos jovens, os “ganimedes” da época, como eram conhecidos aqueles jovens sobre os quais se supunha tivessem relações sexuais com homens mais velhos. Para mais detalhes sobre esse aspecto da vida de Bacon consulte <http://www.infopt.demon.co.uk/baconfra.htm>

<sup>162</sup> James Arthur Baldwin (1924-1987) foi um importante escritor negro dos EUA. Sua homossexualidade assumida angariou-lhe pesadas críticas por parte de grupos negros, dentre eles os Panteras Negras. Eldridge Cleaver, membro do grupo, afirmou que a obra do escritor demonstrava total ódio aos negros. Em [http://www.uic.edu/depts/quic/history/james\\_baldwin.html](http://www.uic.edu/depts/quic/history/james_baldwin.html)

<sup>163</sup> Harry Stack Sullivan (1892-1949) foi um dos psiquiatras mais importantes de seu tempo nos EUA. Dentre suas inúmeras contribuições, encontra-se a duvidosa glória de ter desenvolvido o programa psiquiátrico usado pelo exército norte-americano para detectar gays em seu contingente, durante a II Guerra Mundial. Mais informações em [http://www.glbtc.com/social-sciences/sullivan\\_hs.html](http://www.glbtc.com/social-sciences/sullivan_hs.html)

<sup>164</sup> *John Maynard Keynes* (1883-1946) foi um importante economista britânico.

<sup>165</sup> Dag Hjalmar Agne Carl Hammarskjöld, político sueco, foi Secretário Geral da ONU entre 1953 até 1961, quando faleceu em um desastre aéreo no Congo. Sua homossexualidade permaneceu velada durante sua vida devido à importante posição política que ocupava.

personagens louváveis apresentaram comportamentos homoeróticos. Especulações recentes apontaram para o fato de Adolf Hitler ter se envolvido em atividades homossexuais. No contexto estadunidense, o que fazer com personagens tão “louváveis” como Edgar J. Hoover, chefe da CIA, responsável inclusive, pela perseguição a gays e lésbicas? Ou o que dizer de outro perseguidor de gays, Roy Cohn, o qual, ironicamente, faleceu devido a complicações provenientes da AIDS? Esse levantamento de personalidades supostamente gays deveria ser cautelosamente pensado pelos gays, posto que estudos indicam serem geralmente os pontos negativos os que mais chamam a atenção para a ativação de estereótipos e preconceitos<sup>166</sup>.

McNally, diferentemente de Kramer, não inseriu Shakespeare explicitamente em uma “tradição” gay. Entretanto, sua menção em meio a tantas referências explícitas ou simbólicas a respeito da homossexualidade e alguns de seus códigos inscreve o nome do Bardo neste contexto. Creio que o que mais interessa com relação à menção a Shakespeare, no entanto, é a ligação que se poderá estabelecer entre Grandfá, Sigfrid e Clarence, a qual será discutida mais adiante.

Como afirmei anteriormente, os parques têm sido locais de “caça” extremamente populares entre os gays. No artigo da revista *Life* também anteriormente mencionado um policial de Chicago discorre sobre homens casados que saiam de suas residências suburbanas à noite e dirigiam lentamente ao redor de um parque da cidade à busca de parceiros<sup>167</sup>. Em 1944, o prefeito de Nova York, Fiorello La Guardia, ordenou que o parque Bryant passasse a ser fechado à noite para evitar a presença de “indesejáveis”, tamanha era a notoriedade do local entre gays e heterossexuais<sup>168</sup>. Não é incomum encontrarmos o verbete “parque” em índices remissivos de livros que tratem de algum aspecto do mundo gay<sup>169</sup>, o que reforça a noção de que desempenham papel importante não apenas para a procura de parceiros – muitas vezes anônimos – como também para a formação de uma rede de amizades e informação, o que é muito importante em épocas

---

<sup>166</sup> HINTON, Perry. op. cit. p. 41.

<sup>167</sup> EDELMAN, Lee. In ABELOVE, Henry et al. (editors) op. cit. p. 557.

<sup>168</sup> CHANUCEY, George. op. cit. p. 183 em uma seção intitulada *Cruising the city's parks*.

<sup>169</sup> Uns poucos exemplos são: CHAUNCEY, George. op. cit. BROWNING, Frank. *The culture of desire: paradox and perversity in gay lives today*. New York: Vintage Books, 1994. GREEN, James N. *Beyond carnival: homosexuality in twentieth century Brazil*. Chicago & London: The University of Chicago Press, 1999. PARKER, Richard. *Beneath the Equator: cultures of desire, male homosexuality, and emerging gay communities in Brazil*. New York and London: Routledge, 1999.

e/ou locais mais hostis aos comportamentos homossexuais. Por se tratar de áreas que congregam elevado número de frequentadores dos mais diversos tipos, os parques favorecem para que os gays que se comportam menos obviamente passem despercebidos. Por serem espaços por vezes muito amplos e oferecerem locais/esconderijos ermos, possibilitam maior mobilidade e segurança no caso de investidas policiais, as quais foram muito comuns em determinadas épocas. A presença de policiais em parques literalmente “caçando” gays era tão maciça que está presente até em criações artísticas. Na peça *The Zoo Story* (1959), de Edward Albee, quando Jerry começa a feroz disputa com Peter pelo banco no Central Park, este ameaça chamar a polícia. Eis o que Jerry responde: “*Você não vai achar policial algum por aqui; eles estão por toda a parte no lado oeste do parque caçando viados nas árvores e arbustos. Isso é tudo o que eles fazem. Essa é a função deles*<sup>170</sup>”.

Ainda hoje, as batidas policiais em parques não estão extintas, vide a presença de policiais à paisana em parques norte-americanos prontos a prender quem os aborde ou por eles seja abordado e corresponda. O alguém no parque de Clarence é Sigfrid, e Ruby usará isso contra ele.

Depois dessa fala de Clarence, ele argumenta mais um pouco a respeito daquilo em que acredita:

CLARENCE: (...) É mais uma questão de permitir a mim mesmo estar envolvido em algo. Reconhecer a minha responsabilidade em relação aos assuntos em geral. Militância! O importante é militar.

(...)

CLARENCE: (...) Algo maior do que eu. Alguma coisa... eu não sei... mais pura! Uma causa, um ideal. Algo fora de mim... algo além da pequenez individual. Hoje em dia as pessoas só olham para seus umbigos, mas elas têm as estrelas para alcançar!<sup>171</sup>

Como se pode notar, ele representa o idealismo da década de sessenta, o anseio por mudança em um mundo asfixiado por convenções repressivas e o perigo do fim

---

<sup>170</sup> ALBEE, Edward. *The Zoo Story* In ALBEE, Edward. *The collected plays of Edward Albee: volume 1 1958-65*. Woodstock/New York/London: Overlook Duckworth, 2004. p. 36.

<sup>171</sup> MCNALLY, Terrence. (b) op. cit. p.56.

iminente. Esse idealismo e vontade de mudança de um jovem que tem um desejo sexual que não se encaixa nem nos padrões dos ditos “liberais”, quem dirá dos conservadores, caem nas garras de uma família cujo modo de viver havia sido expresso por Ruby, em mensagem gravada, executada por Sigfrid e Lakme no gravador imediatamente antes da primeira aparição da mãe em cena, ainda no ato I. Na verdade, é quase ao fim dessa gravação que ocorre o anticlímax, que é a entrada da desenxabida Ruby pré-“montagem”. A gravação, intitulada “*O Modo como Vivemos. Mensagem para o Mundo Número 812*”, é recebida como uma encíclica papal pelos filhos. Sigfrid chega a dizer isso à mãe e nada leva a crer que esteja sendo irônico, pois a rubrica indica que ele estava de bom humor ao dizê-lo<sup>172</sup>. Uma vez que o Papa é considerado infalível na doutrina católica, a comparação entre a matriarca e o Papa inscreve a mensagem de Ruby no território das verdades absolutas.

*VOZ GRAVADA DE RUBY: O Modo Como Vivemos... e talvez isso seja deplorável... poderia dar a impressão de que seja aberto para algum questionamento. (Curta pausa) Algum questionamento. Aberto a algum questionamento, digamos, se certas pessoas pudessem dizer o que pensam... se pudessem protestar.*

*(Sigfrid e Lakme encaram Grandfa com suspeita. Este retribui o olhar de suspeita.)*

*E com isso eu me me refiro a você... sim, você!*

*(Agora é a vez de Sigfrid e Lakme entreolharem-se com suspeita.)*

*Uma explicação completa, portanto, foi exigida e será concedida. Uma explicação, meus acusadores anônimos, eu conheço vocês, e não uma justificação. (Curta pausa) O modo como vivemos é composto de amor. Um amor que não nutre quem o concede e nem contenta quem o recebe, mas é o suficiente para ambos. De ódio, e mais ódio do que frequentemente podemos suportar. Sim! E de uma indiferença esmagadora, anestésiante... Uma indiferença que mata, lentamente, inexoravelmente, totalmente. Uma indiferença para a qual nossa crueldade – e a dor agora é a única coisa que nos faz lembrar que estamos vivos – para a qual a crueldade que praticamos um para o outro nada mais é do que um antídoto temporário. (Curta pausa: e então com uma voz engraçada, tímida e assustada) C'est triste... n'est-ce pas? Deus... deuses... alguém... algo... o que quer que seja: coisas feitas ou não e então chamadas de boas ou más; mesmo que seja o preço do ovo! Essas coisas sobre as quais os homens falam, nas quais se agarram, pelas quais lutam. O modo como vivemos não nos envolve com elas. Elas são preocupações, não, eram! Eram as preocupações de povos, nações e indivíduos que acreditavam que prevaleceriam. Nós não prevaleceremos, então que seja. Nós não perduraremos... mas quem alguma vez perduraria? Nós não herdaremos a terra, pois ela já nos desertou.*

---

<sup>172</sup> Id. p. 12.

*(Ruby adentra a sala pela porta da direita. Sigfrid e Lakme viram-se e estão prestes a cumprimentá-la quando ela faz um sinal com mão para que se mantenham em silêncio. Ela vai em direção a eles e, com uma mão na cabeça de cada, junta-se a eles enquanto escutam.)*

*O modo como vivemos é o resultado, uma resposta, um esquecimento de nós mesmos e daquilo que está lá fora. Se somos desprovidos de fé, achamos nosso caminho na escuridão. Para nós ela é clara o bastante. Se não temos esperanças, recorremos ao nosso desespero. Ele oferece seus próprios consolos. E se não temos caridade, roemos a raiz amarga de sua ausência, que é de onde extrairemos a energia para destruir você. (E esta é a parte mais triste.) Vá, não tente nos conhecer, nos entender. A compaixão que será necessária irá exauri-lo e há tão pouca força em nós agora... Tão pouca. (Curta pausa; e então, rapidamente, com uma voz corriqueira.) Mensagem proferida por mim nesta manhã de dezembro. Sem testemunha, sem ouvinte, sem ninguém<sup>173</sup>.*

Bem ao estilo da Guerra Fria, a fala de Ruby começa semeando o medo da dissidência, não apenas vinda de fontes externas (Grandfa), mas também passível de ocorrer dentro do próprio grupo, daí os olhares desconfiados que os irmãos trocam. Diametralmente diferente da fala de Clarence, Ruby e seus filhos representam a idéia de um mundo que não vislumbra possibilidade de mudança. Nesse mundo estéril em que vivem, a única possibilidade que encontram de agirem é preencher seu tempo com o aniquilamento do outro. Existe, entretanto, em Ruby a plena consciência de que esse modo de vida não apenas é estéril, mas também é essencialmente triste. Como não enxergam possibilidade de mudança gastam suas horas em jogos de humilhação, a qual ocorre entre os membros da própria família ou é perpetrada aos visitantes noturnos atraídos ao porão/armadilha dessa família sem sobrenome criada por McNally. Aproveitar-se da fraqueza dos visitantes não esconde nem elimina a própria fraqueza de Ruby e seus filhos, uma vez que ela – eles também, especialmente Sigfrid – admitem essa fraqueza.

O resenhista do *Metro Herald* - escrevendo sobre uma montagem da peça em Arlington, Virginia, em 1999<sup>174</sup> – corretamente atentou para o fato de que a fala de Ruby é a imagem invertida do discurso de aceitação do Prêmio Nobel proferido por

---

<sup>173</sup> Ibid. p. 13.

<sup>174</sup> SINCERE, Rick. *American century theatre goes "bump in the night"*. [artigo online] The Metro Herald. Alexandria, Virginia: January 15, 1999. Este artigo foi copiado em 26.02.05, porém não se encontrava mais disponível na data de sua citação a 07.01.06.

William Faulkner em Estocolmo a 10 de dezembro de 1950<sup>175</sup>. O autor de *The Bear* encontrava-se imerso no mesmo pânico com relação ao aniquilamento nuclear em que se encontrava McNally quando escreveu sua peça: “*Nossa tragédia hoje em dia é um enorme medo físico universal, há tanto entre nós que somos até mesmo capazes de suportá-lo. Não há mais problemas do espírito. Há apenas a questão: Quando eu serei explodido?*” Faulkner exorta os jovens escritores a lutarem contra o medo – “*a mais sórdida de todas as coisas*” – e voltarem a escrever sobre “*as velhas verdades universais*” (sic), para concluir que acredita “*que o homem não meramente perdurará: ele prevalecerá*”. Ruby afirma exatamente o contrário disso: “*Nós não prevaleceremos, então que seja. Nós não perduraremos...*”.

Essa afirmação da ex-diva não só é o negativo da afirmação externa, feita por Faulkner, como também articula-se inversamente com o que está escrito em um cartaz que Clarence carrega consigo quando adentra a casa, no final do primeiro ato.

(...) *Ele carrega um grande cartaz, do tipo que manifestantes carregam, no qual se lê: “Há Algo Lá Fora”.*

(...)

*Conforme ele se vira, podemos ler o outro lado de seu cartaz: “Nós Prevaleceremos”<sup>176</sup>.*

Ao se abrirem as cortinas para o segundo ato, McNally é minucioso em mostrar qual lado do cartaz deverá estar visível para a platéia. “*O cartaz de Clarence – o lado em que se lê “Há Algo Lá Fora”, voltado para nós – apóia-se na parede perto da porta da esquerda<sup>177</sup>*”. Seria esse um aviso velado do dramaturgo de que o jovem ativista não prevalecerá?

Anteriormente chamei a atenção para o recurso de que McNally lançou mão, que consiste em desqualificar os membros da família, como no caso de Lakme apavorando-se precisamente quando ela, a mãe e o irmão causavam a primeira humilhação a

<sup>175</sup> FAULKNER, William. *Banquet speech*. [discurso online] The Nobel Foundation. Stockolm. [citado em 07 de janeiro de 2006] Disponível em <<http://nobelprize.org/literature/laureates/1949/faulkner-speech.html>> [07.01.06]

<sup>176</sup> MCNALLY, Terrence. (b) op. cit. p. 32.

<sup>177</sup> Id. 32.

Clarence. Após a sombria mensagem de Ruby, o dramaturgo faz o mesmo. Lakme se impressionara com a fala da mãe, mesmo sem ter compreendido inteiramente tudo o que ouvira:

*LAKME: (Tentando reconstruir uma determinada passagem.) “E se não temos fê... chuparemos...?” está correto, Ruby:... “chuparemos...”?*

*(...)*

*LAKME: “... chuparemos nossa raiz amarga na escuridão...?”*

*RUBY: (Completando.) “... ela tem sua própria ausência.”*

*LAKME: Ausência?*

*RUBY: (Acertando agora, mas um pouco irritada.) Consolos! Ela tem seus próprios consolos!*

*LAKME: O que tem? Nosa raiz amarga ou nossa escuridão?*

*RUBY: Ah, algo assim! Como eu vou lá saber?*

*LAKME: Foi você quem disse!*

*RUBY: Isso foi esta manhã... horas atrás... séculos<sup>178</sup>.*

Além de as sentenças estarem diferentes da gravação, a *opera queen* sequer lembra o que falou, demonstrando que não é importante, que é algo vazio e sem sentido. Creio serem esses momentos aqueles que representam pitadas da mão do dramaturgo, ocasiões em que ele “julga” as personagens. Ele próprio confessa esse traço: “*Quando eu penso a respeito de meus trabalhos iniciais, é tudo muito mais sentencioso, algo como escrever a sua opinião sobre as personagens – essas pessoas são boas, essas são más (...)*”<sup>179</sup>. O medo tremendo de Lakme em meio à tola demonstração de pseudo-força da família sobre o frágil Clarence, o total *nonsense* da fala de Ruby; nessas horas McNally está demonstrando o ridículo daquelas pessoas desesperadas, que sofrem de medo, “*a mais sórdida de todas coisas*”, como diria Faulkner. Como a própria Ruby admite a Clarence pouco antes do golpe final no rapaz: “*Se te dá algum prazer saber*

---

<sup>178</sup> Ibid. p.14.

<sup>179</sup> MCNALLY, Terrence; ZINMAN, Toby Silverman. In ZINMAN, Toby Silverman (ed.) op. cit. p.3.

*isso, Clarence, eu estou mais apavorada do que se poderia crer e, por vezes, beirando à loucura*<sup>180</sup>”.

A militância de Clarence no Movimento e a postura de total escapismo expressa no modo de viver de Ruby não encontram simetria na visão que ambos mantêm a respeito da “coisa lá fora”. Poder-se-ia esperar que o envolvimento de Clarence pressupusesse uma compreensão mais profunda das coisas, mas não é assim que ocorre. Um pouco depois de ele ter expressado o modo como vive, Sigfrid sai da sala e o jovem fica sozinho com sua mãe. Os dois começam a falar sobre a coisa, sem que Clarence suspeite que o diálogo não é nada mais do que preparação de terreno para a sua destruição final. Em dado momento, somos levados a conhecer as assunções dele e de Ruby sobre o que é a coisa:

*CLARENCE: Tudo o que se pode fazer é tentar imaginar como é essa coisa... Você faz isso? Eu imagino um gato... um grande gato, mas mais como um monstro, sentado do lado de fora da toca de um rato. Ele fica lá fora... o tempo todo... esperando para atacar. Possui garras e dentes compridos... dentes grandes. Mas ele não te come... ele te leva para algum lugar ermo... algum lugar escuro e frio... sem sons. Ele jamais vai embora a menos que... a menos que... a menos que... eu não sei o que o faria ir embora. Mas se ficarmos aqui, onde é claro e quente, mesmo que seja só um pouquinho, ele não pode nos pegar. Não pode nos levar com ele para aquele lugar. Mas se você sair... (Pausa) Que idéia você faz da coisa?*

(...)

*RUBY: (...) Eu sugeriria... e é apenas uma sugestão... de que tenha alguma coisa a ver com a insuportável diferença entre o modo como as coisas são... nós, por exemplo... e o jeito que elas deveriam ser... nós, por exemplo*<sup>181</sup>.

Em oposição à idéia infantilizada que Clarence faz a respeito do estado das coisas, temos a idéia intelectualizada de Ruby, que vai, caracteristicamente, direto à

---

<sup>180</sup> MCNALLY, Terrence. (b) op. cit. p. 54.

<sup>181</sup> Id. p. 54. Recordando a afirmação do próprio McNally de que Edward Albee foi grande influência em seu início de carreira me foi impossível não notar a semelhança entre essa fala de Ruby e um trecho presente em *The Death of Bessie Smith*, de Albee. Quando a enfermeira branca finalmente explode e admite que está totalmente desgostosa com tudo em determinada altura afirma: (...) “*Estou enjoada da disparidade entre as coisas como são e como deveriam ser*”. ALBEE, Edward. *The death of Bessie Smith*. IN ALBEE, Edward. op. cit. p.74.

jugular. Dito de outro modo, a ex-cantora compreende perfeitamente que o cerne do problema que enfrentam subjaz na estrutura social em que vivem e que, para que as coisas fossem diferentes, seria necessária uma mudança total na estrutura, transformando-a no modo como ela “deveria ser”. Ruby sabe que o presente deveria ser distinto do que é. Clarence, apesar das palavras de suposta militância, gostaria de ter vivido no Renascimento quando “*era mais fácil se viver*”. No fundo as duas idéias expressam descontentamento e pavor de um mundo de incertezas percebido como impossível de ser compreendido em sua totalidade. No entanto, do jeito como as idéias estão propostas não equivalem a mudança alguma: uma é fuga no passado por quem não capta nada do presente, a outra é fuga no próprio presente por quem sabe o que está errado, mas se nega a tentar promover mudanças. Ambas as posturas não deixam de ser perversas: a primeira porque é alienada do presente talvez por pura falta de conhecimento imposta por esse próprio presente; a segunda porque escolhe a alienação. Por ter caráter de escolha, a segunda é muito mais desprezível que a primeira, e isso McNally não se furta a demonstrar. Como não podia deixar de ser, essas duas posturas e tudo o que advém de discussão a partir delas tem representação no momento histórico da época da produção da peça. Esse momento representa a própria condição de possibilidade para que a peça surgisse. A isso voltarei mais adiante.

É precisamente a maior clareza que Ruby possui a respeito da situação em que se encontram que permite a ela encaminhar a conversa para o ponto que deseja: a humilhação total do jovem. As luzes diminuem de intensidade novamente e em seguida voltam ao normal. É nesse momento que Clarence é informado a respeito da cerca eletrificada.

*CLARENCE: (Enojado.) Que horror... não deveria ser assim... cercas, porões, toques de recolher... não... não deveria ser assim.*

*RUBY: Bem, mas é assim.*

*CLARENCE: É exatamente por isso que sou tão preocupado. Porque é assim, mas não deveria ser.*

*RUBY: Exato! Você é preocupado. Eu quase havia me esquecido.*

*CLARENCE: É claro que eu me preocupo. A gente tem que se importar... apaixonadamente!<sup>182</sup>*

---

<sup>182</sup> MCNALLY, Terrence. (b) op. cit. p. 55.

A arma para desqualificar Clarence é sua orientação sexual:

*RUBY: (“Achando” uma meia sob uma das almofadas do sofá e segurando-a um tanto conspicuamente.) Paixão... ah sim! Deve se ter paixão... onde estaríamos sem paixão? (Ela acha outra meia) Paixão por Shakespeare... paixão por Florença... paixão por alguém no parque.*

*CLARENCE: (Um pouco nervoso; aquelas meias são dele.) Você não se importa?... com... ? (Faz um gesto vago em direção ao lado de fora.)*

*RUBY: O único tema de preocupação apaixonada nesta família; o único que nos importa é quem vai pegar quem: onde, quando e como<sup>183</sup>.*

O jovem, então, assume um ar um tanto pretensioso e diz a Ruby que na sociedade em que vivem as pessoas dão muito valor a seus pequenos problemas e questões individuais, alimentando suas neuroses ao invés de se preocuparem com os grandes temas, com as causas sociais, enfim, com o que realmente importa. É nesse momento que Ruby torna-se muito mais incisiva com relação ao que realmente Clarence faz para mudar a situação em que vivem:

*RUBY: Mas como funciona exatamente esse negócio de ser preocupado? Eu quero dizer, o que se faz a respeito, por exemplo?*

*CLARENCE: É mais uma questão de ser do que de fazer, na verdade<sup>184</sup>*

Clarence expressa aqui uma idéia prevalente não apenas da década de sessenta, mas da sociedade burguesa de forma geral. Segundo esse ponto de vista, a mudança social adviria a partir do momento que cada indivíduo fizesse a sua própria “revolução” interna. Quando isso ocorresse, como em um passe de mágica, todos os males sociais estariam remediados. O que essa idéia não explica é como pode ser possível alguém se

<sup>183</sup> Id. p. 55. Aqui vale notar a similaridade de comportamentos entre a família criada por McNally e aquela criada por Edward Albee em sua peça *The American Dream*: ambas vivem em clima de “cada um por si e todos contra todos”. Em resposta a Mrs. Barker, que dissera que sentia poder confiar em Grandma (atente para o paralelismo com o Grandfã de McNally), a anciã responde: “Não tenha tanta certeza. Nesta casa é cada um por si...” ALBEE, Edward. Op. cit. p. 125.

<sup>184</sup> Ibid. p. 55.

“revolucionar” internamente quando o próprio indivíduo é socialmente determinado e historicamente produzido... Apesar de não fazer absolutamente nada para mudar a situação vigente, Ruby parece perceber que se trata de idéia errônea e segue pressionando o jovem:

*RUBY: Você deve fazer algo!*

*CLARENCE: Bem, eu leio... eu já participei de algumas demonstrações... escrevi uma carta para –*

*RUBY: Eu perguntei o que você estava fazendo!*

*CLARENCE: Bom, você não percebe?... é mais uma questão de permitir a mim mesmo me envolver... reconhecer minha responsabilidade para com os grandes assuntos. Compromisso! O importante é isso: assumir um compromisso<sup>185</sup>.*

Ruby questiona um pouco mais sobre a questão do “compromisso”, até chegar a um ponto em que Clarence admite que não se pode preocupar-se com as questões sociais vinte e quatro horas por dia, ou seja, tacitamente admite que também ele dá importância e acalenta seus problemas individuais, suas neuroses, etc. Era o que Ruby esperava para dar a sua cartada final:

*RUBY: (o golpe de misericórdia.)É, eu acho que não. Lá estava você marchando pela cidade a tarde toda neste frio, carregando seu cartaz, o vento tentando arrancá-lo de suas mãos. Marchando e agitando seu cartaz e militando e tudo o mais. É isso que eu chamo de um grande dia. Você precisa de uma distração depois de uma tarde dessas. Não admira você ter se dirigido meio vacilante para o meio-fio ao ver esse meu filho bonitão dando uma olhadinha no seu cartazinho. Não importa o quão envolvido você esteja, você certamente não deixa escapar uma distração tão atraente como Sigfrid sem ao menos parar para fazer umas perguntinhas. Afinal de contas, ele pode ser um militante também! Não custa perguntar. ‘Olá. Eu procuro por algo maior do que eu. E você?’, pergunta o militante. Eu conheço bem essa cena. A distração sorri, mas não responde. Elas nunca respondem. ‘Ai meu Deus’, inquieta-se o militante, ‘eu realmente gostaria que ele não encarasse meu cartazinho assim’. Os demais manifestantes, com os quais o militante havia começado a passeata – manifestantes que militam por uma causa um pouco distinta talvez - estão passando por ele agora. Em breve estarão longe. ‘Você é um militante ou uma distração?’ pergunta em tom de súplica o garoto com o cartaz. ‘Você é um dos nossos ou não? Eu tenho que saber’. A distração apenas sorri, acena com a cabeça e começa a se afastar. ‘Mas eu sou um*

---

<sup>185</sup> Ibid. pp 55-6.

*militante! Eu não posso acompanhá-lo’, ele se lamenta para aquele corpo que está indo embora. O que fazer? O que fazer? E enquanto ele fica ali em pé - logo ele estará sozinho, seus pés dormentes de tanto frio, observando os militantes marchando rua acima enquanto a distração caminha lentamente rua abaixo – ele se recorda dquelas imortais palavras de Clarencius, o mais triste de todos os militantes: ‘Não se pode ficar preocupado com essas coisas 24 horas por dia. Ei, distração! Espere por mim!’ (Ela assobia com dois dedos na boca, estoura em uma gargalhada e cutuca as costelas de Clarence) Foi assim que aconteceu, Clarence, não foi<sup>186</sup>?*

Quero chamar a atenção de modo especial para o trecho em que Ruby diz: “*manifestantes que militam por uma causa um pouco distinta talvez*”. Isso aliena Clarence do grupo ao afirmar a sua homossexualidade como diferença que soa como intransponível ao estabelecer que ele luta por uma causa e o resto por outra um pouco distinta. Ao jovem é negada a possibilidade de se juntar em luta comum com o restante dos ativistas, e isso, obviamente, por causa de sua homossexualidade.

Do mesmo modo como os gays configuravam-se como perigo à segurança nacional no macartismo, na peça de McNally, Ruby usa o mesmo argumento para desqualificar o envolvimento de Clarence no “Movimento”. Devido à personalidade fraca e “degenerada” dos gays e sua tão decantada promiscuidade e voracidade sexual, eles não são confiáveis para trabalharem para o governo ou mesmo para atuarem em movimentos contra o sistema.

E quando se pensa em luta contra o sistema nos anos sessenta, creio que o Movimento *Hippie* venha à cabeça de muita gente, especialmente devido a suas noções de amor-livre, sua repugnância com relação às normas estabelecidas, dentre elas os códigos de vestimenta masculina. A androgenia vista em muitos hippies era em parte, resposta aos conservadores modos dos anos cinqüenta de representar o homem viril, o “homem de família”. Há que se admitir que os *hippies* influenciaram e ajudaram a pavimentar o caminho para a chamada Liberação Gay, dos anos setenta, porque mesmo não se tornando *hippies* muitos gays perceberam que as noções de liberdade sexual preconizadas pelos jovens cabeludos podiam perfeitamente ser reivindicadas também por aqueles que sequer tinham o direito de ter sua sexualidade reconhecida como válida. Por outro lado, por detrás de muitas das idéias anti-sistema dos *hippies* havia fartas

---

<sup>186</sup> Ibid. pp. 56-7.

doses de homofobia, reproduzindo exatamente o que o próprio sistema pensava a respeito dos gays. O intenso sexismo percebido em setores não pequenos dentre os *hippies* fazia com que muitos deles, que eram gays tivessem que reprimir sua homossexualidade assim como tinham que fazê-lo perante o resto da sociedade. Lisa Power, em seu livro sobre a versão britânica da *Gay Liberation Front*, transcreve o trecho de uma fala do líder *hippie* Abbie Hoffman, a respeito de como se deveria falar com policiais durante uma manifestação de protesto:

*Quando eu estou bravo com a polícia eu falo mais ou menos assim: 'Seus malditos viados chupadores de rola! Seus cafetões comunistas! Seus judeus bastardos viados! Eu aposto que vocês comem o rabo um do outro!' Isso os assusta e você consegue ferir seus sentimentos. Jiu-jitsu psicológico é sempre arriscado, mas você sempre consegue passar o seu recado*<sup>187</sup>.

Power escreve que esse trecho foi acriticamente reproduzido por uma das diversas revistas alternativas da contracultura britânica, que pregavam o desafio às normas estabelecidas e a libertação dos oprimidos. Quando Power escreveu seu livro – em meados da década de 1990 - os gays norte-americanos já haviam começado a utilizar o pejorativo termo *queer* precisamente na tentativa de esvaziar seu sentido negativo através do seu uso pelas próprias pessoas humilhadas por ele<sup>188</sup>. Por conseguinte, ela já possuía as ferramentas necessárias para detectar se a afirmação de Hoffman havia sido utilizada com esse mesmo objetivo. A autora afirma categoricamente, no entanto, que o líder *hippie* usava de linguagem homofóbica (além de anti-semita e anti-comunista) e não no sentido que anos mais tarde passaria a ser usada. Por outro lado, o mesmo Hoffman, em seu livro *Steal This book*, menciona a *Gay Liberation Front* como uma das entidades que serviam às pessoas e ao progresso liberador da sociedade<sup>189</sup>. De qualquer modo, essa hostilidade de parte dos *hippies* com relação à homossexualidade foi um dos motivos que levou muitos gays *hippies* a juntarem-se a movimentos gays

---

<sup>187</sup> POWER, Lisa. *No bath but plenty of bubbles: an oral history of the gay liberation front 1970-73*. London and New York: Cassell, 1995. pp.17-8.

<sup>188</sup> Um excelente estudo introdutório para a queer theory é JAGOSE, Annamarie. *Queer theory: an introduction*. New York: New York University Press, 2000.

<sup>189</sup> HOFFMAN, Abbie. *Steal this book*. New York: Four Walls Eight Windows, 1996. pp. ix e 285.

mais radicais que surgiram no final da década de sessenta, como a *Gay Liberation Front*, indicada pelo controverso Hoffman.

A abertura dessa espécie de parênteses para falar dos *hippies* não teve a finalidade apenas de mostrar como a exclusão de Clarence do Movimento - caso sua homossexualidade fosse descoberta - se ligava às exclusões ocorridas na esquerda (como citado antes) e também às diversas manifestações supostamente contraculturais. Creio que essas cisões e fissuras nas chamadas “alas progressistas” merecem ser detectadas quando simbolicamente aparecem no corpo da peça para que possamos ir levantando elementos que expliquem o porquê do fracasso desses movimentos até agora, fato ao qual aludirei mais adiante. Fica aqui, portanto, plantada outra semente de discussão.

Depois da cruel investida de Ruby acontece o golpe fatal, que conduzirá Clarence ao suicídio. Lakme havia produzido um filme ao estilo dos programas *Esta é a sua Vida*, que contavam - inventando e manipulando fatos - de forma bastante melodramática a vida de pessoas famosas. A rubrica deixa claro que durante todo esse segmento a atenção do público deve incidir sobre Clarence e suas reações à humilhação:

*Todas as luzes da sala se apagam exceto por uma fraca luz sobre Clarence, que se senta virado de costas para a tela de projeção. Ele não olhará para ela sequer uma vez. O que chama nossa atenção durante toda a cena é o perfil de Clarence sentado no pufe e sua imagem na tela. As vozes de Sigfrid, Lakme e Ruby não são mais do que sons na escuridão)<sup>190</sup>*

Enquanto os programas do tipo *Esta é a sua Vida* possuíam caráter laudatório - daí a manipulação e invenção de acontecimentos ter o intuito de tornar a vida das celebridades exemplos de conduta de pessoas que “deram certo”, tão ao gosto do individualismo da sociedade burguesa -, a paródia montada por Lakme tem como meta achincalhar Clarence. Ele tem uma vida “inventada” pelos membros da família, que se utilizam de imagens grotescas, que nada têm a ver com Clarence, para retratar sua suposta infância e adolescência. Finalmente, sons da relação sexual entre Clarence e Sigfrid, especialmente as coisas que o primeiro dissera durante o ato, sobrepostas a imagens do seu corpo, são exibidas e comentadas:

---

<sup>190</sup> MCNALLY, Terrence. (b) op. cit. pp. 59.

*VOZ GRAVADA DE CLARENCE: Sigfrid, você se sente solitário às vezes? Tipo, ter alguém que seja mais do que um amigo...*

*RUBY: Você quer dizer alguém no parque, querido.*

*SIGFRID: Ele quer dizer, eu.*

*VOZ GRAVADA DE CLARENCE: Alguém com o qual você realmente queira estar. Eu sinto falta. (Clarence tirando as calças.) Às vezes – e você pode achar uma tolice – mas às vezes... à noite... Eu choro por ser solitário. À noite, quando não consigo dormir e aquela coisa está lá fora, eu fico com medo... e choro. (Sigfrid coloca o gravador em velocidade acelerada e a voz de Clarence assume um tom ridículo.) Talvez eu fale demais, mas... eu não me sinto seguro na maioria dos lugares. Eu me sinto inquieto. Meio que me dá um frio... Mas aqui não. Oh não, aqui não. Sinto-me seguro aqui. É aconchegante, muito, muito aconchegante. (Sigfrid e Clarence na cama.) Ah Sigfrid... Sigfrid... Sigfrid... Sigfrid.*

*LAKME, RUBY E SIGFRID: (em uníssono em tom de escárnio.) Ah Sigfrid... Sigfrid... Sigfrid... Sigfrid<sup>191</sup>.*

Esse trecho expõe claramente que Ruby e seus filhos aproveitaram-se da fragilidade de Clarence para humilhá-lo. Tal fragilidade advém do medo causado pela situação opressiva em que vive não apenas por causa da “coisa lá fora”, mas também devido à sua homossexualidade. Vivendo em uma sociedade que estigmatiza as expressões de afeto e o desejo sexual entre pessoas do mesmo sexo, os gays são altamente propensos a desenvolverem complexos de inferioridade e sentirem-se inseguros. Logicamente, numa sociedade competitiva como a capitalista, tais sentimentos não são “privilégios” dos gays – haja vista que McNally também constrói as demais personagens como amedrontadas -, estes porém, teoricamente têm mais razões para se sentirem assim devido à perseguição e preconceito que enfrentam. O que me interessa aqui, entretanto, não é estabelecer uma medição de níveis de fragilidade e insegurança entre as personagens homo e heterossexuais. Creio que o importante é o fato de o dramaturgo ter construído as demais personagens como inseguras e amedrontadas também, uma vez que isso demonstra que não é a homossexualidade em si que origina seres fracos, mas sim toda uma estrutura social que tem interesse em que as pessoas sejam fracas e atemorizadas a fim de que os inúmeros mecanismos de controle funcionem sempre eficazmente. De forma mais geral, há de se levar em conta

---

<sup>191</sup> Id. p. 62.

que a insegurança e o sentimento de injustiça social são poderosas fontes geradoras de preconceito, e isso não pode ser deixado de lado ao se tratar de um texto de McNally, não somente porque a homofobia é tema recorrente em seu *corpus*, mas precisamente pelo fato de sua obra situar-se historicamente em um período fertilíssimo para os preconceitos.

De acordo com Fredric Jameson em seu ensaio *Periodizing the 60's*, naquela década o capital entrou em “*expansão dinâmica e inovadora, equipado com um arsenal novo em folha de técnicas e meios de produção*”<sup>192</sup>. Essa transformação marcou a passagem do capitalismo monopolista para a sua fase tardia. Não estou querendo com isso inferir que havia menos preconceito anteriormente ou mesmo que não havia. Necessário aqui é reconhecer o campo fértil que é o capitalismo tardio para a germinação, crescimento e manutenção de preconceitos a fim de contextualizar de modo mais eficiente a obra de Terrence McNally e sua relação com esse estado de coisas.

O mundo altamente competitivo e administrado do capitalismo tardio é ideal para o florescimento de inseguranças. Em um ambiente em que convivem paradoxalmente a valorização da solidariedade e um grau de competitividade jamais visto em outro momento histórico, é praticamente impossível a formação de indivíduos seguros de si e de suas identidades. Consciente de que pode ser excluído a qualquer momento do mundo do trabalho, condenado a seguir regras e ditames cujas origens não sabe detectar, obrigado a fazer inúmeros sacrifícios em nome da própria sobrevivência (os quais, muitas vezes não lhe trazem benefício algum, e o sujeito tem consciência disso), convocado a ter opiniões formadas sobre tudo na sociedade da informação, o indivíduo tende a desenvolver mecanismos que simplifiquem a realidade o mais possível. Isto tem tripla função: explicar um mundo que não consegue entender, simplificar a sociedade altamente complexa na qual tem de viver e orientar-se de alguma forma e, finalmente, encontrar razões que justifiquem seus próprios fracassos e inseguranças.

Nesse contexto, o preconceito pode ser entendido como forma de atenuação dessa realidade tão difusa, complexa e perigosa na qual se encontra o indivíduo.<sup>193</sup> O preconceito posiciona como inferiores, perigosos ou indesejáveis aqueles que não seguem as mesmas normas sociais, aqueles que são diferentes ou frágeis demais para

---

<sup>192</sup> JAMESON, Fredric, op. cit. p.186.

<sup>193</sup> CROCHIK, José Leon. *Preconceito, indivíduo e cultura*. São Paulo: Robe, 1995. p. 169.

competirem. Bem se vê que os preconceitos têm mais a dizer sobre o preconceituoso do que sobre o objeto do preconceito. Ao estabelecer as barreiras entre os seres, o preconceituoso pode experimentar uma sensação de superioridade, ainda que falsa. Brancos sentindo-se superiores a negros sem perceberem que são tão explorados quanto os últimos, por exemplo. Ao espancar um travesti, um homossexual pode sentir-se ativo em um mundo que o obriga à passividade o tempo todo. Claro que isso de modo algum justifica o preconceito, mas o explica em parte. A preponderância da cultura para a ativação e perpetuação dos preconceitos também não deve ser entendida como algo inescapável. Indivíduos podem ou não desenvolver atitudes preconceituosas em relação a este ou àquele grupo; o que se tem que ter em mente, porém, é que escapar disso é extremamente difícil visto que o ambiente cultural em que vivemos é propício para o desenvolvimento de atitudes preconceituosas. *“Enquanto as condições sociais objetivas permanecerem e continuarem a gerar insegurança em cada um de nós, os preconceitos continuarão a existir para atenuá-la”<sup>194</sup>*.

Retomando a afirmação jamesoniana a respeito do esforço de descarte das experiências políticas dos anos sessenta – citada na Introdução deste trabalho -, acredito que a insistência por parte do dramaturgo em salientar o que hetero e homossexuais apresentam em comum tem lhe custado a “invisibilidade” no que diz respeito a estudos acadêmicos em seu país de origem. Críticas em jornais ou revistas são publicadas quando da encenação de alguma peça, até porque se trata de evento dotado de toda uma aura de espetacularidade inserida no mundo do consumo da cultura e que não pode ser ignorado. Entretanto, reflexões e estudos críticos acadêmicos sobre sua obra são praticamente inexistentes, pelo menos essa é a impressão que se tem quando se acessam acervos bibliográficos em tradicionais “centros do saber” como instituições novaiorquinas. Qual seria a razão para essa ausência? Ao longo de sua trajetória artística Terrence McNally tem insistido em salientar os pontos de confluência entre hetero e homossexuais e não em aspectos que enfatizem a alteridade destes últimos. A rigor, o autor não constrói ou tenta estabelecer uma “identidade” gay, pelo contrário, reforça sempre a identidade existente entre os dois grupos<sup>195</sup>. Em um momento em que o

---

<sup>194</sup> Id. p. 169.

<sup>195</sup> Ao leitor interessado em verificar como esse processo de aproximação entre hetero e homossexuais se dá em outra peça do dramaturgo, sugiro a leitura de meu estudo sobre a obra *Lips Together, Teeth Apart* (1991), na qual diversos estereótipos comumente aferidos aos gays são usados em personagens homossexuais. BÍSCARO, Roberto Rillo. *“Eles” não fumam charuto: a inversão no uso de estereótipos*

*establishment* acadêmico norte-americano debruça-se sobre estudos a respeito de identidade, diferença, minorias e quejandos, parece-me que a obra do dramaturgo apresenta-se como indisfarçável pedra no caminho, uma vez que não se presta facilmente ao escamoteamento de aspectos muito flagrantes da macro-estrutura em que está inserida.

O escárnio de Ruby e seus filhos, sobreposto e concomitante às imagens e vozes gravadas de Clarence e Sigfrid durante seus momentos na cama, constituem-se na culminação da humilhação do primeiro. O jovem, que desde o início da cena da humilhação permanecera mudo, atinge grau de desespero terminal:

*(Neste momento, que vem se intensificando dentro dele desde que esta seqüência começara, Clarence levanta-se com uma inacreditável expressão de dor e terror em seu rosto. Ao mesmo tempo, seu rosto aparece em close na tela, mostrando a mesma expressão. Os dois rostos devem dar a impressão de se misturarem.)*

*CLARENCE:...(Um grunhido animal, vindo das entranhas.) (Um breve silêncio e repentinamente Clarence dispara pela sala e ouvimos seus passos subindo a escada. Logo depois ouvimos a porta de ferro se abrir. Longo silêncio na sala escura. A única luz vem do diapositivo do rosto de Clarence.)<sup>196</sup>*

Pouco tempo após Clarence sair de cena todas as luzes se apagam repentinamente, indicando que ocorrera nova sobrecarga no sistema elétrico da casa porque a cerca eletrificada havia sido tocada. Como até então nenhum hóspede havia saído da casa devido ao toque de recolher, Sigfrid assusta-se com a novidade da experiência e decide ir verificar o que houve com o jovem. Lakme vai buscar uma lanterna para o irmão e o que Ruby mais teme acontece: ela é deixada sozinha no escuro do porão. É nesse momento que descobre que Fa finalmente morrera durante o sono. Havíamos sido informados anteriormente de que, devido a um problema cardíaco, Fa não viveria por muito mais tempo. O modo como Ruby reage à morte do marido ilustra perfeitamente a maneira como McNally desconstrói o modo idealizado de representação da “perfeita típica” família norte-americana. Ao invés de cair em pranto ou comover-se, a matriarca tem um acesso de riso histérico e brada:

---

gays na peça *Lips Together, Teeth Apart*, de Terrence McNally. Universidade de São Paulo, dissertação de mestrado, 2002.

<sup>196</sup> MCNALLY, Terrence. (b) op. cit. pp. 62-3.

*RUBY: Fa?... Fa?... Fa!... Seu filho da puta. Você morreu! Você passou na nossa frente e morreu! Quando?... Quando?... (um acesso de riso histérico está crescendo.) Seu filho de uma puta! Você conseguiu! Sem ao menos nos avisar. O filho da puta desgraçado passou na nossa frente e conseguiu!*<sup>197</sup>

O que se nota na fala de Ruby é uma grande inveja de Fa, uma vez que ela parece implicar que ele finalmente conseguiu se livrar daquele mundo tenebroso em que vivem.

Essa desconstrução do modo de representação da família patriarcal burguesa torna-se muito mais contundente quando McNally estrategicamente posiciona as mortes de Fa e Clarence em simultaneidade. Isto porque, durante todo o próximo ato, a morte do jovem é aquela que será o tema central. Praticamente nada será dito a respeito da morte de Fa, a não ser por Sigfrid, que afirma que o pai não significara nada para ele<sup>198</sup>. Esse silêncio e descaso com relação à morte do pai servem como intensificadores da aparente crítica à família, uma vez que demonstram que Fa era uma nulidade para sua esposa, filhos e mesmo para seu pai, que sequer se dá conta da morte do filho.

O final do segundo ato é altamente impactante em termos cênicos. Sigfrid retorna com o corpo de Clarence nos braços, a gargalhada de Ruby continua incontrolável e as luzes se acendem novamente exibindo o diapositivo da fisionomia contorcida e aterrorizada do ativista, enorme, projetada na parede, remetendo-nos à pintura *O Grito* (1893), do norueguês Edvard Munch, um dos inspiradores do movimento Expressionista.

Como Clarence sabia que a cerca era carregada de energia elétrica, sua morte tem de ser considerada suicídio. Mesmo que a cerca não fosse eletrificada, ainda assim o suicídio seria o modo correto de ler sua morte. Não esqueçamos de que havia um toque de recolher precisamente para evitar que as pessoas morressem vítimas da “coisa” lá fora. Clarence sabia de tudo isso, então saltou para a morte. A revelação de sua homossexualidade e a subsequente humilhação provocada por essa revelação levaram-no a praticar o ato que minutos antes dissera achar inconcebível. Para aumentar a ironia, McNally fez com que o agente deflagrador de toda a situação fosse alguém que o jovem

---

<sup>197</sup> Id. p. 63

<sup>198</sup> Ibid. p.72.

encontrara no parque, uma das três coisas que dissera dar sentido à vida, além de Shakespeare e Florença.

O suicídio de Clarence gera um duplo efeito de sentido na obra. Primeiramente, porque deixa claro que a morte do jovem não foi causada pela sua homossexualidade em si, mas sim pela cruel exposição e ridicularização de seu desejo. Já em sua primeira peça, o dramaturgo trabalha com o conceito de que o problema não é a homossexualidade e sim o modo como é tratada socialmente. Quem matou Clarence não foi sua homossexualidade, foi a sociedade.

Em segundo lugar, no plano formal, a obra coloca em xeque uma convenção narrativa ainda muito comum naquela época, quando o assunto era a homossexualidade. Durante muito tempo, a única forma de abordagem “séria” do tema homossexualismo no teatro eram as chamadas *problem plays*. Nelas, um “problema” social ou moral era abordado pelo dramaturgo e “resolvido” no palco. Descendente direto do drama realista/naturalista, nesse tipo de peça a personagem gay geralmente não tinha outro destino que não a morte, comumente por suicídio<sup>199</sup>. Em nível formal nos termos do drama burguês, o suicídio do gay representa a resolução do conflito, ou seja, uma volta à situação de equilíbrio (encontrada no começo da peça) o qual o gay vem perturbar para propiciar o nó dramático. Em nível temático, representa a exclusão de um elemento considerado perturbador da ordem social. É o mesmo que dizer que a eliminação da personagem gay – quer por morte, quer por estratégico desaparecimento daquele ambiente onde se passa o enredo – é a resolução do “problema”, a fim de que o equilíbrio social volte a imperar. A eliminação da personagem gay no final das histórias também foi largamente utilizada em romances escritos entre as décadas de trinta e sessenta<sup>200</sup>. A respeito das personagens gays destes romances, escreve Byrne Fone:

---

<sup>199</sup> Uma discussão sobre algumas peças anglo-americanas deste tipo pode ser encontrada na parte 2 do livro de CLUM, John. op. cit. pp. 69-156.

<sup>200</sup> O leitor encontrará uma série de exemplos deste tipo de romance no livro de Byrne Fone, fartamente citado neste trabalho, e também no ensaio *Coming out as going in: the image of the homosexual as a sad young man*. In DYER, Richard. op. cit. pp. 73-92.

*Suas vidas são invariavelmente trágicas, seu fim usual é suicídio ou morte violenta. Se por algum acaso permanecem vivas, resta-lhes nada além do celibato, o qual, muitos desses livros pontificam, é a única cura real para a homossexualidade*<sup>201</sup>.

Do mesmo modo como essas outras peças e romances, à primeira vista, o suicídio na peça de McNally também parece não acenar com a possibilidade de integração do gay à sociedade, a tolerância desta para com a diferença ou ainda a possibilidade de o gay seguir vivendo mesmo em um mundo hostil a ele. Ocorre que na peça em questão, quando o gay é eliminado o mundo não volta a uma situação de equilíbrio ou harmonia. Ao contrário, continua tão vazio quanto o era antes. O fato de McNally ter situado a morte de Clarence ao final do segundo ato – em uma peça que contém três – indica que seu suicídio não ofereceu nenhuma conclusão para a estória, como seria em uma peça que optasse pelo formato do drama burguês ou do realismo psicológico. Diga-se de passagem, caso a peça se encerrasse com o suicídio ela resvalaria no melodrama. Esse fato, dadas as fartas referências operísticas na obra, abriria novas perspectivas de análise, mas certamente tiraria muito da força política que se descortina devido à forma que McNally escolheu.

O suicídio do jovem é comentado assim em um monólogo de Sigfrid:

*SIGFRID: (...) Você nos deixou tripudiar em você. Foi você quem nos fez assim. Foi simples demais. Havia tanto em jogo e você não lutou.*

*(...)*

*SIGFRID: Tanto em jogo... Você... e você não lutou. Por que, Clarence? Diga-nos por quê!*

*(...)*

*SIGRID: Não teve sentido, Clarence. O que você fez não teve sentido. (...)*<sup>202</sup>

O suicídio de Clarence, então, foi provocado pela homofobia ou pela sua inabilidade em lutar? McNally sugere que a causa seja esta última. Ou a homofobia gerou em Clarence a inabilidade de lutar contra ela? De qualquer modo, no mundo

---

<sup>201</sup> FONE, Byrne. op. cit. p.397.

<sup>202</sup> MCNALLY, Terrence. (b) op. cit. p. 65.

criado pelo dramaturgo texano é necessário ser forte para lutar. E isso já começava a acontecer no mundo fora da peça.

As organizações homófilas dos anos cinquenta jamais conceberiam a idéia de sair às ruas, por motivos óbvios. Nos anos sessenta, entretanto, as coisas começaram a assumir novos contornos. Em 1964, por exemplo, dez manifestantes – sendo quatro homossexuais e seis simpatizantes – realizaram um piquete em frente a uma instalação militar em Nova York e protestaram contra a dispensa desonrosa de gays pelas Forças Armadas e pela possibilidade de alistamento militar por parte de homossexuais. No ano seguinte – ano da estréia da peça de McNally na Broadway – algumas dúzias de gays e lésbicas saíram às ruas em diferentes cidades norte-americanas em ocasiões distintas para protestar contra a injustiça praticada pelo governo federal no tratamento dos homossexuais<sup>203</sup>. Era o início de uma nova fase no movimento pelos direitos dos gays. Na vida real, alguns gays acenavam com a possibilidade de luta pela vida e não com o suicídio como única saída – embora a taxa de suicídios entre gays fosse (ainda o é) bastante alta. E a saída em que McNally acreditava era a da luta. O suicídio de Clarence mostrou o que acontece quando não se tenta ao menos lutar pelo que se é. No campo formal, o suicídio de Clarence contribuiu para que uma convenção narrativa usada para resolver um “problema” fosse desmontada para mostrar sua verdadeira face: uma forma de escamotear o “problema” e não insistir na possibilidade de luta.

No terceiro ato a enorme imagem do rosto de Clarence, contorcido pelo pavor e humilhação, permanecerá no palco durante quase todo o tempo da encenação, fazendo com que uma pessoa que fique perto da imagem pareça muito pequena, como indica a rubrica inicial<sup>204</sup>. A presença contínua dessa macro-imagem de Clarence em contraste com a pequenez do indivíduo que se posiciona ao lado dela gera um efeito de desindividualização do jovem ativista. McNally parece não mais estar se referindo apenas e especificamente à personagem Clarence, mas sim remetendo-nos a um coletivo que representa aqueles que são subjugados e destruídos pelo sistema. Nos moldes do Expressionismo, a personagem deixa de ter caráter individual e passa a representar um grupo social ao invés de uma pessoa em particular<sup>205</sup>.

---

<sup>203</sup> MARCUS, Eric. op. cit. p.74.

<sup>204</sup> MCNALLY, Terrence. (b) op. cit. p. 64.

<sup>205</sup> STYAN, J. L. *Modern drama in theory and in practice. Vol. 3: expressionism and epic theatre.* Cambridge: Cambridge University Press, 1981. p. 5.

O palco é iluminado por velas e o ritual final tem início. A matriarca/mentora começa a recitar uma espécie de litania - ou réquiem para os fracos, como a denomina. Do mesmo modo como George recitara o exorcismo em latim no terceiro ato da *Virginia Woolf* albeana, McNally cria também certa atmosfera de religiosidade distorcida, bastante comum no Expressionismo<sup>206</sup>. Os filhos são esperados a tomar parte nesse outro ritual familiar:

*RUBY: (Fria.) Os fortes sobreviveram, os fracos não. O que resta para dizer? Os que permanecem e os que se vão... É simples assim. A sobrevivência dos fortes. Há força e há fraqueza e há apenas elas. Mas, oh, que balbúrdia quando elas se chocam! Eu não tenho razão, Clarence? Há um tremor, um clamor. Há um espasmo do planeta. Há luta e então há o silêncio. É assim que termina. (...) É assim que o mundo é. Desse jeito. E que assim seja<sup>207</sup>.*

Precisamente após Ruby dizer a palavra “silêncio”, “em algum lugar, na região mais remota do teatro”, ouve-se uma débil batida. Outra vez, McNally utiliza-se do recurso de “contradizer” o que algum membro da família afirma<sup>208</sup>. Ao longo do ato final, a intensidade da batida vai aumentando, remetendo-nos aos tambores na floresta que pulsam insistentemente e vão gradualmente acelerando o ritmo durante a maior parte do tempo diegético de *Emperor Jones* (1920), peça Expressionista de Eugene O’Neill. O aumento dos sons nas duas peças – que marca a aproximação do fim das personagens - cumpre a função de mostrar que não há como escapar daquilo que os mesmos representam. O Jones criado por O’Neill tenta em vão escapar da punição que merecia por ter enganado e exercido um governo corrupto enquanto em *And Things that Go Bump in the Night*, Ruby e seus filhos tentam escapar da “coisa lá fora” simplesmente escondendo-se no porão e fingindo uma força que nem de longe possuem; tanto Jones quanto as personagens de McNally falham em seus propósitos. Essa impossibilidade de fuga coincidente nas duas peças reside no fato de o “dentro” e o “fora” desfocarem-se e confundirem-se, bem ao modo expressionista. Por exemplo, Jones foge durante horas pela noite adentro para descobrir depois que dera voltas sem sair do lugar, enquanto a “coisa lá fora” da peça de McNally parece mais forte e

<sup>206</sup> FRAGA, Eudynir. op. cit. p. 31.

<sup>207</sup> MCNALLY, Terrence. (b) op. cit. p. 64.

<sup>208</sup> A palavra silêncio é proferida diversas vezes no terceiro ato e é sempre seguida por uma batida.

aterradora precisamente porque não se situa necessariamente “lá fora”, mas em todos os lugares (inclusive nas mentes e subconscientes de todos).

É no momento do Réquiem para os Fracos que Lakme e Sigfrid esboçam uma reação contra a crueldade e o vazio da situação em que vivem e, claro, contra o carrasco Ruby. Devido à idade e às experiências de vida passadas a reação dos dois filhos diferirá em intensidade, muito embora acabem resultando em acomodação passiva à situação em que vivem.

Lakme repete o Réquiem, porém não com muita segurança ou convicção sobre o que está dizendo:

*LAKME: (Controlada, mas com dificuldade.) Os fortes sobreviveram, os fracos não. O que resta para dizer?(Pausa quase imperceptível). O modo como os olhos dele estavam abertos... Igual ao dos cachorros [referindo-se aos cães que também eram eletrocutados na cerca.]*

*RUBY: Aqueles que permanecem...*

*LAKME: (imediatamente.)... e aqueles que não... é isso... (Em outro tom de voz) Eu nunca tinha visto a morte antes. Gente morta.*

*RUBY: É simples, Lakme. É simples assim.*

*LAKME: Sim, é simples assim. Existe força e existe fraqueza e isso é tudo que há. Mas, oh... (Voz falhando) Mas, oh...<sup>209</sup>*

Cumprе salientar que a idéia central da litania – a sobreviência do mais forte – reproduz fiel e ferozmente o darwinismo social prevalente no *establishment* branco e imperialista, o qual mascara, entretanto, esse pensamento fascista com as noções de livre competição, etc. Ao transformar esse traço ideológico em algo tão brutalmente caricatural e explícito, a peça de McNally atinge níveis de desmonte de falsas consciências que realmente a tornam impalatável para uma vasta parcela de público e crítica!

A reação de horror da garota frente à morte segue em um crescendo até atingir o clímax:

---

<sup>209</sup> MCNALLY, Terrence. (b) op. cit. p. 64.

*LAKME: Eu não quero que ninguém morra. Nunca!*

*(...)*

*LAKME: (Perto de atingir um clímax.) Morte é ruim. Eu nunca vi morte. Você não nos contou, Ruby. Você não nos contou o quão horrível era a morte.*

*RUBY: (Abrindo os braços para Lakme, que ainda está de costas para ela) Eu não podia... não até agora... agora, esta noite.*

*LAKME: EU NÃO GOSTO! MORTE! EU DETESTO!*

*RUBY: (Como se Lakme estivesse em seus braços) Calma, sossega... shhh...*

*LAKME: (...) POR QUE VOCÊ NÃO NOS DISSE QUÃO HORRÍVEL A MORTE ERA?<sup>210</sup>*

Embora explosiva, a sublevação de Lakme contra sua mãe e o modo como vivem não passa de esboço. Logo após atingir o clímax, a garota corre para os braços de Ruby, que a conforta com seu típico discurso de conformismo à situação:

*RUBY: (Confortando-a) Algumas coisas não podem ser ditas, Lakme... é melhor assim. (E então, para Sigfrid) ... ou respondidas. (Novamente para Lakme) Elas simplesmente... acontecem.*

*LAKME: (A cabeça enterrada nos braços de Ruby) A morte? Você quer dizer a morte?*

*RUBY: (Com os olhos em Sigfrid.) O silêncio. (Uma pausa e então a batida.)<sup>211</sup>*

Repetindo o procedimento tantas vezes utilizado na peça, McNally coloca o barulho imediatamente após a alusão ao silêncio e reafirma a noção de que ele (que equivale à omissão) não é a melhor solução para se enfrentarem os problemas.

De qualquer modo, a pequena Lakme – a despeito do pedido do irmão para que não dê ouvidos à mãe – conforma-se com a situação e prontamente se ajoelha aos pés da “sacerdotisa” Ruby, a qual, após o Réquiem, inicia uma litania entoada em uma espécie de canto.

A justificativa para a capitulação tão imediata de Lakme aos argumentos vazios da mãe é dada na própria peça por Sigfrid, momentos mais tarde, ainda no auge de sua rebelião:

---

<sup>210</sup> Id. p. 66.

<sup>211</sup> Ibid. p. 66

*SIGFRID: Criança de seu tempo. A obra-prima de Ruby. Obra-prima deste século.*

(...)

*SIGFRID: (Aproximando-se de LAKME.) Jovem demais para se lembrar de coisa alguma a não ser isso. E você foi perdoada por muitas coisas por causa disso. Por causa de sua juventude.*

(...)

*SIGFRID: Não! Por causa de sua não-juventude! Treze anos nesse maldito porão transformaram você em alguém de cinco mil.*

*LAKME: (Não o compreendendo, mas percebendo o ataque) Eu sei um monte de coisas más sobre você também!*

*SIGFRID: Você sabe tudo, mas não entende nada. E jamais entenderá. É impossível. Aqui em baixo é impossível. Nada acontece aqui em baixo. Exceto nós mesmos.<sup>212</sup>*

No prefácio do autor para a primeira edição da peça, ele afirma que, além de Clarence, a outra vítima da estória é Lakme<sup>213</sup>. Desprovida de elementos indicadores de que a luta é possibilidade de mudança, a menina sucumbe facilmente à noção de que as estruturas sociais são imutáveis e têm que ser aceitas tais como são. Que as chances de Lakme para um entendimento real da situação em que se encontravam eram mínimas, não resta dúvida devido ao ambiente sufocante em que vivia. Entretanto, tratar a personagem – ou de resto, qualquer outro indivíduo em situação similar - como “vítima” da situação equivale em certa medida a confiscar-lhe todo e qualquer poder de lutar por mudança. Susan Sontag, referindo-se ao vocábulo vítima afirma que ele “*sugere inocência. E inocência, pela inexorável lógica que governa todos os termos relacionais, sugere culpa*<sup>214</sup>.” Se em Lakme existia uma semente de questionamento e rebeldia com relação ao modo como enfrentavam a “coisa lá fora”, não me parece desmedido imputar-lhe parcela de culpa por compactuar com o modo de Ruby conduzir a situação. A consciência a respeito do erro com relação ao modo como agiam é tão

---

<sup>212</sup> Ibid. p. 72.

<sup>213</sup> MCNALLY, Terrence. (a) op. cit. p. 7.

<sup>214</sup> SONTAG, Susan. *Illness as metaphor and AIDS and its metaphors*. New York: Anchor Books, 1990. p. 99

notada na garota, que a penúltima fala sua na peça é precisamente: “*Eu gostaria que não tivéssemos feito isso esta noite*<sup>215</sup>.” Mas fez.

Em Sigfrid, o potencial para uma real sublevação é muito mais agudo e quase chega realmente a tirá-lo da esfera de poder da mãe. Diferentemente da irmã, Sigfrid conheceu um período quando as coisas eram distintas:

*SIGFRID: Esta casa... há o fato desta casa fedida e podre. Sim, há um piso superior. Com salas... outros cômodos... cômodos escuros e vazios usados apenas durante o dia. Cômodos para quando é seguro. Cômodos nos quais não sabemos como viver. Cômodos nos quais nos esquecemos de como viver. Há um quarto lá em cima com uma cama. Meu quarto. Uma cama em que me lembro de ter dormido. Minha cama. Minha cama antes... disso! Antes de descermos prá cá. Antes de termos sido forçados a descer. Era uma cama macia... quentinha... confortável. Eu tinha uma colcha naquela cama. Uma colcha com retalhos de chita. Toda noite... mesmo nas mais frias... eu dormia com as janelas abertas...porque eles eram quentes...minha cama e minha colcha de retalhos de chita. E eu sonhava... sonhos de verdade. Não pesadelos. Não como agora. Eu sonhava com a Pérsia e tapetes voadores e todos os lugares distantes sobre os quais eu lia. Eu podia sonhar com eles sob a minha colcha de retalhos de chita, todo encolhido na minha cama macia e quentinha*<sup>216</sup>.

A morte de Clarence e a certeza de que outra forma de vida existia provocam nele a explosão do terceiro ato, mas desde o primeiro Sigfrid mostra sinais não apenas de que o modo como vivem é apenas um paliativo ineficaz como também demonstra que poderia – se quisesse – adotar outra postura perante a realidade.

Assim que a Mensagem para o Mundo acabara de ser tocada no gravador, Sigfrid ficara meditabundo e permanece em cena, mas em silêncio, por um longo tempo. A sua primeira fala após a Mensagem é um berro com Ruby, que estava ridicularizando Grandfa. Depois de outro intervalo – bem menor que o anterior – sem dizer coisa alguma, o angustiado jovem tenta explicar à mãe que desta vez sua Mensagem fora longe demais:

*SIGFRID: Você disse, Ruby. Desta vez, você acabou dizendo.*

*RUBY: (Sempre tentando acalmá-lo) O quê, Sigfrid? O que a Ruby disse?*

<sup>215</sup> MCNALLY, Terrence. (b) op. cit. p 76.

<sup>216</sup> Id. pp. 69-70.

*SIGFRID: Você disse como são as coisas! Você admitiu... o modo como vivemos. Você não pode fazer isso, Ruby. Você vai arruinar o combinado... fazer tudo ruir.*

*RUBY: (Desapercebida do real motivo da angústia de Sigfrid, ela continua a acariciá-lo e confortá-lo) Shh, caro, shhhhhhhh...*

*SIGFRID: (Deliberadamente tentando fazê-la entender isso) Há uma linha Ruby... Eu achei que você soubesse, mas parece que não... uma linha... fininha assim... que se transposta pode pôr tudo a perder. E não é fácil, Ruby. Por Deus, não! Uma linha que sustenta toda a situação para nós aqui embaixo nesse porão fedido. Isso aqui não passa disso: um buraco fedido no chão... uma maldita prisão!... não importa o quanto queiramos fingir que não seja. Uma linha... e só há isso. Porém, é a única coisa que resta entre nós e... o quê?... aquela coisa lá fora?... entre nós mesmos? É o nosso salvavidas, Ruby. É a ela que nos agarramos. Da finura de uma folha de papel... transparente! Você acabou de ver através dela, mas mesmo assim ela está lá e – meu Deus! – como nós precisamos dela. Portanto Ruby, por favor, por favor, jamais brinque de pular corda com essa linha novamente! Não a atravesse com a certeza de que nada vai te acontecer, porque vai, Ruby. Vai!<sup>217</sup>*

Como o próprio McNally afirmou, Sigfrid é a consciência da peça<sup>218</sup>. Diferentemente do Siegfried da ópera de Wagner, que desconhece o medo e fica ansioso para conhecer a sensação, o Sigfrid de McNally vive imerso nele. E sabe perfeitamente que o modo de vida que levam nada mais é do que subterfúgio para disfarçar o enorme medo que sentem da situação vigente. Caracteristicamente, a mãe não dá ouvidos à Sigfrid, permanecendo em seu estado de negação da realidade:

*SIGFRID: (Derrotado, sua voz tornando-se irritadiça) Você não entende, Ruby? Você não entende nada?*

*RUBY: Um príncipe! Meu filho é um príncipe!*

*SIGFRID: Ou talvez você simplesmente não ouça. Talvez você não ouça porque assim não tem que se dar ao trabalho de se preocupar e pode perder seu tempo tagarelando<sup>219</sup>.*

<sup>217</sup> Ibid. pp. 19-20. Não custa lembrar, à guisa de comparação, que George mata o filho imaginário precisamente porque Martha havia cruzado a linha – “quebrado a regra” na fraseologia de Albee – e o mencionara a Nick e Honey. Ver ALBEE, Edward. Op. cit. p. 307.

<sup>218</sup> MCNALLY, Terrence. (a) op. cit. p. 7

<sup>219</sup> MCNALLY, Terrence. (b) op. cit. p. 20.

Sigfrid entende perfeitamente que a demonstração de força que exibem sobre os hóspedes noturnos não passa de cortina de fumaça para que tentem esconder de si mesmos o fato de não serem fortes o suficiente e de terem sucumbido à “coisa lá fora”:

*SIGFRID: (Impiedoso) Desse jeito a coisa não vai dar certo para nós aqui, Ruby. Não vai dar! Não é forte o suficiente! Nós não somos fortes o suficiente! E você aceitou esse fato. Você se rendeu a ele. ESSE É O MODO COMO VIVEMOS<sup>220</sup>!*

Um modo de vida inspirado pelo terror frente à situação em que se encontram e é sentido por todos eles. Sigfrid e Ruby são interrompidos pela volta de Lakme trazendo uma xícara de café para a mãe. No diálogo que segue entre as duas, é o filho o real destinatário das palavras da ex-diva, que, logo nesse primeiro ato, demonstra que a família toda tem medo:

*LAKME: Procurando e achando conforto nos braços da mãe) Esse Mensagem para o Mundo foi triste, não? A mais triste que você já fez. Elas geralmente não são tão... tristes.*

*RUBT: (Apertando Lakme, mas na verdade dirigindo-se a Sigfrid.) Mas não para assustar vocês... não!... isso nunca.*

*LAKME: Mas eu realmente fico tão assustada às vezes, Ruby... quando acordo e não deixei nenhuma luz acesa e o quarto está às escuras... Eu fico com tanto medo!*

*RUBY: (Suavemente, quase para si mesma) Todos nós ficamos, Lakme. Todos nós ficamos<sup>221</sup>.*

Pouco depois, Sigfrid sai de cena e, após algum tempo sua voz é ouvida no *intercom* comunicando à mãe que estava bem novamente. Isso ocorre quando a transformação de Ruby está prestes a ter início:

*VOZ DE SIGFRID: Eu estou bem agora, Ruby.*

*RUBY: Ok, caro, ok.*

*(...)*

---

<sup>220</sup> Id. p. 20.

<sup>221</sup> Ibid. p. 21.

*VOZ DE SIGFRID: E você, Ruby? Está bem?*

*RUBY: Ah sim,...sim. (Com movimentos lentos e deliberados... quase como uma sacerdotisa realizando algum rito sagrado... ela solta a bandana que prendia seu cabelo. Seu cabelo é grande e espalha-se em volta de seus ombros. Este é o começo da transformação de Ruby.)<sup>222</sup>*

Como sabemos, a transformação é parte do processo de preparação para receber o hóspede noturno, de cuja humilhação/destruição Ruby e seus filhos extrairiam sua falsa sensação de força e poder:

*RUBY: (Penteando o cabelo lentamente) Não há tensão... agora não... dentro de quinze minutos não haverá mais tensão.*

*VOZ DE SIGFRID: O nome dele é Clarence.*

*RUBY: Clarence.*

*LAKME: Clarence. (Pausa)*

*RUBY: Nós somos fortes, crianças. Em alguns sentidos nós somos fortes.*

*VOZ DE SIGFRID: Clarence.*

*LAKME: Nosso hóspede.*

*RUBY: É só **antes** que não somos tão fortes.*

*LAKME: Clarence.*

*VOZ DE SIGFRID: Nossa caça.*

*RUBY: Porém, em breve... dentro de quinze minutos... daí então seremos fortes<sup>223</sup>.*

Entretanto, imediatamente a seguir, quando Ruby propõe a Sigfrid que naquela noite em particular eles talvez pudessem fazer o hóspede sair da casa a fim de tentarem descobrir o que era a coisa, o jovem fica perturbado e indeciso a respeito da atitude a tomar:

*RUBY: Há apenas um problema, Sigfrid... apenas um. Eles sempre passam a noite aqui. Eles jamais vão embora. Sempre ficam.*

---

<sup>222</sup> Ibid. p. 25.

<sup>223</sup> Ibid. p. 25.

*VOZ DE SIGFRID : Eu sei.*

*(...)*

*RUBY: Por que, Sigfrid? Por que nós os deixamos ficar a noite toda?*

*VOZ DE SIGFRID: Você sempre disse...*

*(...)*

*VOZ DE SIGFRID: ... Para não irmos longe demais.*

*RUBY: Eu disse isso?*

*VOZ DE SIGFRID: Nós temos um acordo a respeito disso. Nós três.*

*RUBY: Entendo. (Pausa.)*

*VOZ DE SIGFRID: Ruby?*

*RUBY: Sim?*

*VOZ DE SIGFRID: Em que você está pensando?*

*RUBY: Que poderíamos.*

*VOZ DE SIGFRID: Tentar?*

*RUBY: Sim.*

*VOZ DE SIGFRID: Não sei.*

*RUBY: É uma possibilidade.*

*VOZ DE SIGFRID: Sim.*

*RUBY: Desse modo, nós saberíamos. De uma vez por todas, saberíamos.*

*VOZ DE SIGFRID: Sim.*

*RUBY: Serviria a algum... propósito.*

*VOZ DE SIGFRID: Sim.*

*RUBY: Clarence (Pausa.)*

*VOZ DE SIGFRID: Veremos, Ruby. Veremos. (...)<sup>224</sup>*

A explosão anterior do jovem e a dúvida com relação a levar Clarence a sair de casa são uma espécie de preparação de terreno feita por McNally para que a sublevação do terceiro ato não parecesse sem fundamentação psicológica. Isso equivale a dizer que, em termos da urdidura da peça, McNally acaba por se utilizar de um processo de

---

<sup>224</sup> Ibid. p. 26.

construção de personagens típico do realismo psicológico e preconizado por qualquer manual de *playwriting* norte-americano, que reza que toda e qualquer ação ou reação das personagens necessita ser minuciosamente fundamentada para que não apresente caráter aleatório. Basta que nos lembremos, por exemplo, do manual para análise de peças teatrais escrito por David Ball, onde o autor compara uma peça a pedras de dominó:

*Faça uma experiência: coloque de pé uma peça de dominó; e atrás coloque outra. Empurre a primeira peça para diante, e ela, se estiver colocada corretamente, derrubará a segunda.*

*Uma peça se assemelha a uma série de dominós. Um evento detona o segundo e assim por diante<sup>225</sup> [...]*

Entretanto essa preparação de terreno para que a tentativa de rebelião de Sigfrid não pareça ter surgido repentinamente após o ato sexual ou a morte de Clarence não é feita para construir uma típica personagem vítima do drama ou melodrama. Nessas modalidades dramatúrgicas, o caráter de vítima advém precisamente do fato de a personagem encontrar-se em situação totalmente passiva, sendo incapaz de (re)agir em relação ao ambiente ou às situações que a cercam. Na peça de McNally, desde o início somos levados a constatar que Sigfrid não é apenas uma “vítima” – para usar a terminologia do dramaturgo – alheia às consequências de seus atos e também ao vazio que o cerca. O mesmo ocorre com sua mãe e irmã. Todos eles percebem nitidamente que a situação em que vivem traz conseqüências desastrosas inclusive para si próprios. A despeito disso, compactuam com o *establishment* opressor, reproduzindo suas práticas. Desse modo, creio que a escolha formal de construir personagens dentro dos moldes segundo os quais se encaixariam perfeitamente na condição de vítimas indefesas, mas conferindo-lhes essa alta dose de ambigüidade, faz com que não apenas o conceito de vítima seja posto em xeque, mas também a própria convenção dramatúrgica, que assim fica exposta como puramente ideológica e mistificadora.

Após a cena mencionada acima, no entanto, veremos Sigfrid sempre ao lado de Ruby no intuito de humilhar e destruir Clarence a fim de provarem que são mais fortes do que ele. Será apenas após a morte do jovem, nos momentos finais do segundo ato,

---

<sup>225</sup> BALL, David. *Para trás e para frente: um guia para leitura de peças teatrais*. Tradução Leila Coury. São Paulo: Perspectiva, 1999. p. 28.

que a verve questionadora de Sigfrid aflorará novamente para atingir o clímax no terceiro ato.

Ao notar que o filho não participa do Réquiem para os Fracos, Ruby insta o jovem a juntar-se a ela e Lakme. Então ele diz que não consegue fazê-lo e, em seguida, entendemos o porquê:

*SIGFRID: (Uma mistura de tristeza e desprezo por Clarence, ele próprio... tudo.) Você foi tão...simples para nós, Clarence. Tão simples.*

(...)

*SIGFRID: (...) Você permitiu que nós o espezinhássemos. Você provocou isso. Foi fácil demais. Havia tanto em jogo e você nem lutou.*

(...)

*SIGFRID: Foi sem sentido, Clarence. O que você fez foi sem sentido. Sabíamos que a cerca estava lá... que ela podia matar. Já sabíamos disso. Você podia nos ter dito algo mais. Você poderia ter nos dito o que há lá fora. Ter nos dito finalmente o que há lá fora. Poderia ter havido uma razão... uma razão para ir lá fora. Assim, nós poderíamos ter descoberto... mas isso!<sup>226</sup>*

Considerando-se o fato de Clarence ter sido encontrado por Sigfrid em uma passeata de protesto, creio que é mister discutir o tipo de ativismo exercido pelo jovem e qual o seu efeito real no sentido de contribuir para a alteração da ordem vigente, que, a princípio, é o que estigmatiza Clarence em sua sexualidade proscrita. Se a morte do jovem não serviu para coisa nenhuma, se sua aparente luta na verdade não era luta que efetivamente surtisse efeito qualquer ou desafiasse com propostas de mudança concreta o *status quo*, então o problema reside no tipo de ativismo que escolheu exercer. Como já foi dito, Clarence representa uma postura bastante difundida que postula primeiramente uma “revolução” interna, individual, a qual, por sua vez, conduzirá a uma externa, social. Trata-se da primazia burguesa do individual sobre o coletivo.

Com relação à sua sexualidade, Clarence sequer esboçava qualquer forma de ativismo. Lembremo-nos de sua preocupação com o fato de que usar um vestido poderia conferir reputação ainda pior ao Movimento. Esse abafamento da homossexualidade esteve presente em diversos movimentos ditos liberais dos anos sessenta. Bayard

---

<sup>226</sup> Ibid. p. 65.

Rustin, um dos estrategistas mais importantes do movimento pelos direitos civis, participe do círculo mais íntimo de coselheiros de Martin Luther King e tido como um dos elementos mais importantes para o sucesso da Marcha Sobre Washington, em 1963, teve sempre que se manter nos bastidores devido a sua homossexualidade (mas também devido a seu passado radical)<sup>227</sup>.

Mesmo movimentos de cunho mais radical/revolucionário procediam a esse abafamento acima referido. A idéia prevalente era a de que a “revolução” seria atingida aos poucos e que havia causas “mais importantes” para se lutar do que a aceitação da homossexualidade. Na maior parte das vezes, esse discurso de revolução lenta e gradual servia apenas como esquálido disfarce para a homofobia. Isso quando algum movimento dito revolucionário não era abertamente contra a homossexualidade, acusando-a precisamente de sintoma de que a sociedade necessitava de mudança, como foi o caso de boa parcela da esquerda, especialmente a mais antiga e de matriz stalinista, verdade seja dita. Em dezembro de 1933, portanto em plena ditadura de Stalin, o Partido Comunista Soviético recriminalizou a homossexualidade masculina, que passou a ser sujeita a penas de prisão que podiam ir de três a cinco anos<sup>228</sup>.

Muito embora o Movimento no qual Clarence se engajara não era especificamente de combate à homofobia, o fato de sua homossexualidade ter sido o motivo de sua morte deve obrigatoriamente nos remeter a uma discussão dos caminhos tomados pelo movimento gay como um todo. Isso porque uma vez que a peça sugere explicitamente que o problema não é a homossexualidade em si, mas sim a sua não aceitação social, pode-se inferir que um movimento que não lute por uma mudança radical e total da estrutura social está fadado a reproduzir os mesmos padrões de exclusão encontrados na sociedade tal qual está organizada. Tal análise certamente nos fará entender por que o caminho que Clarence escolheu tinha que conduzi-lo a alguma forma de alienação ou manter sua exclusão.

No contexto dos anos sessenta, o movimento pelos direitos civis sempre é lembrado. De maneira simplificada - e algo simplificadora – podemos dizer que o movimento pelos direitos civis foi uma luta coletiva para se obterem direitos individuais. Ele efetivamente jamais colocou em xeque o capitalismo e/ou a estrutura da

---

<sup>227</sup> LEVY, Peter B. *The civil rights movement*. Westport: Greenwood Press, 1998. pp. 144-5.

<sup>228</sup> BLASIUS, Mark e PHELAN, Shane. (editors) *We are everywhere: a historical sourcebook of gay and lesbian politics*. New York and London: Routledge, 1997. p. 199.

família patriarcal burguesa. As condições para um real movimento revolucionário que viesse a ter força suficiente para isso tinham sido praticamente exterminadas nos EUA a partir do *Red Scare*, que se iniciou em 1917 e teve continuidade no macartismo. Além disso, conforme mencionado anteriormente, a decisão de parte considerável da esquerda norte-americana de apoiar o *New Deal* de Roosevelt dissolveu a luta de classes naquele país. A condição de possibilidade para que os anos sessenta se caracterizassem por uma série de movimentos exigindo direitos civis por parte de grupos sociais oprimidos, distante, portanto, dos velhos movimentos trabalhistas baseados na divisão de classes, tem em 1955 sua data mais impactante. Naquele ano, a fusão da AFL (*American Federation of Labor*) e da CIO (*Congress of Industrial Organizations*) jogou a pá de cal que faltava para que uma política de classes pudesse ser bem sucedida. A fusão marcou:

*Um triunfo do macartismo, assegurou a expulsão dos Comunistas do movimento trabalhista norte-americano, consolidou o novo contrato social “antipolítico” entre a classe empresarial e os sindicatos e criou uma situação na qual os privilégios de uma força de trabalho masculina e branca tomam precedência sobre as exigências de trabalhadoras e trabalhadores negros e de outras minorias. Esses últimos, portanto, não encontram espaço nas instituições clássicas de uma velha política trabalhadora. Eles serão, então, “libertados” da noção de classe social (...), são separados das instituições mais antigas e então “soltos” para procurar novos modos de expressão social e política<sup>229</sup>.*

Há que se considerar ainda outro fator poderoso, a saber, o gigantesco salto qualitativo no padrão de vida de uma vasta gama da classe trabalhadora em virtude do surto de desenvolvimento econômico ocorrido após a Segunda Guerra Mundial. Esse surto, no caso dos EUA, teve parte de seu caminho pavimentado pelas escolhas feitas pela esquerda sindicalista em apoio ao *New Deal*. Destarte, no início dos anos sessenta, o capitalismo parecia ter atingido seu grau de perfeição máxima, apresentando a “*incomum combinação keynesiana de crescimento econômico numa economia (...) baseada no consumo de massa de uma força de trabalho plenamente empregada e cada vez mais bem paga e protegida*”<sup>230</sup>. Explicando por que a maior parte dos manifestantes nas famosas rebeliões de maio de 1968 foi de estudantes, o historiador Eric Hobsbawm

<sup>229</sup> JAMESON, Fredric. op. Cit. pp. 181-2.

<sup>230</sup> HOBSBAWM, Eric. op. cit. p.276.

afirma que devido a esse tamanho sucesso do capitalismo “*revolução era a última coisa em que as massas proletárias pensavam*<sup>231</sup>”.

Se não existia desejo real de se efetuar mudança profunda na estrutura social, ainda assim, numa sociedade historicamente constituída sobre a égide do individualismo e da competitividade, a satisfação dos desejos era o que importava, como atestam várias posições defendidas pelos manifestantes “radicais” dos anos sessenta. Ora, em uma sociedade na qual a primazia do desejo individual preponderava sobre o grupo, fazia-se necessário que grupos ditos “oprimidos” ou “minoritários” tivessem seus direitos garantidos a fim de que possíveis “desejos” excludentes ou discriminatórios de grupos mais fortes não os sufocassem ou os mantivessem excluídos. Foi nesse sentido que essas tais minorias se organizaram a partir especialmente da década de cinquenta para lutar por seus direitos.

As diferentes frentes desse movimento – que muito frequentemente encontraram dificuldades intransponíveis de superar os próprios preconceitos existentes entre si, mesmo que se reconhecessem uns aos outros como grupos oprimidos - lutavam pelo estabelecimento de leis para garantirem direitos individuais que supostamente trariam a igualdade entre as pessoas. Desse modo, por exemplo, os negros lutaram arduamente para que leis fossem aprovadas garantindo igualdade de oportunidades de emprego sem questionar princípios básicos que regem o capitalismo como o direito à propriedade privada ou a obtenção do lucro. Tais princípios inexoravelmente geram desigualdade, não apenas entre brancos e negros – embora essa desigualdade talvez fosse a mais percebida – mas também entre os próprios negros. Facções bastante consideráveis de negros também não colocavam em discussão a opressão sofrida pelas mulheres negras ou não aceitavam a existência de gays negros. Enfim, a luta “coletiva” pelos direitos civis foi travada por grupos menores que lutavam exclusivamente pelos seus interesses e por sua “identidade” (para utilizar um termo muito querido a partir de fins da década de sessenta).

Em contraposição, havia indivíduos que acreditavam que a verdadeira revolução e a conseqüente igualdade para todos só adviria no momento em que toda a estrutura social fosse reexaminada e reestruturada, porque enquanto houvesse um só grupo oprimido a situação seria essencialmente a mesma, ou seja, privilégios para alguns e o

---

<sup>231</sup> Id. p.293.

ônus do sofrimento para outros. A tendência dentre os partidários dessa postura era procurar fazer alianças com os demais grupos oprimidos a fim de lutarem em conjunto e não apenas defender interesses menores. Obviamente tal postura muitas vezes era mais teórica do que prática. Operando em uma sociedade que se sustenta em parte devido à cisão dos grupos, esses movimentos revolucionários por vezes apresentavam enormes dificuldades em transpor as barreiras do preconceito e da separação, vide o caso da aguda homofobia entre os *Panteras Negras* e o chauvinismo na *Gay Liberation Front*.

Essas duas tendências - a que propunha a integração de diversos grupos ao sistema estabelecido e a que propunha a luta contra esse mesmo sistema – também se fizeram presentes nos movimentos gays, por isso creio na importância de esmiuçar um pouco a questão. Obviamente não vou contar a “história do movimento gay” aqui, apenas discorrer brevemente a respeito de algumas das fases principais pelas quais passou para que possamos perceber qual foi a falha de Clarence.

O Movimento Homófilo, já mencionado anteriormente, teve seu início “oficial” nos EUA com a criação da Mattachine Society em<sup>232</sup> 1951. Antes disso, todavia, gays e lésbicas já haviam esboçado tentativas de organização. Em 1924, em Chicago, houve uma fugaz tentativa de se criar uma organização homófila, seguindo o exemplo de países como a Inglaterra e a Alemanha, que já possuíam similares. Tratou-se da *Chicago Society for Human Rights*. Essa sociedade, entretanto, encontrou um fim abrupto no ano seguinte à sua formação devido à brutal ação da polícia, que prendeu alguns de seus diretores depois que a esposa de um deles denunciou a agremiação às autoridades. Também, logo após o término da Segunda Guerra, mulheres da classe trabalhadora em Los Angeles e ex-combatentes em Nova York – sob o nome de *Veterans Benevolent Association* – organizaram-se respectivamente em minúsculos grupos, os quais eram basicamente formados por amigos. Tais associações, entretanto, jamais puderam alcançar mais do que uns poucos indivíduos dentro das cidades em que foram formadas. Foi isso que basicamente as diferenciou da Mattachine Society. Eis, portanto, o motivo pelo qual esta organização é considerada como marco simbólico do moderno movimento de liberação gay nos EUA.

---

<sup>232</sup> O termo *mattachine* refere-se a um tipo de bufão das cortes medievais italianas, o qual, protegido por uma máscara, expressava verdades impopulares. ADAM, Barry D. Op. Cit. p. 62.

Tendo dentre seus fundadores muitos membros e ex-membros do Partido Comunista – que estruturaram a agremiação com base no sistema de células inerentes ao PC -, a sociedade adotava uma linha de análise marxista baseada na idéia de opressão de classe, que entendia os homossexuais como uma parcela da população inconsciente de seu status de minoria social aprisionada dentro de uma cultura dominante. Em consequência disso, em seus primórdios a Mattachine Society abraçava como tarefa política:

*criar uma identidade coletiva entre os homossexuais, a fim de que esses, reconhecendo os investimentos institucionais e hegemônicos em prol de sua contínua marginalização, pudessem, por conseguinte, ser energizados e capacitados a lutar contra a sua opressão*<sup>233</sup>.

Em pleno período macartista, entretanto, as origens comunistas da sociedade começaram a perturbar os membros que se filiaram mais tarde, embebedos que estavam pelo discurso governista do “perigo vermelho”. Em 1953, havia dois grupos disputando o controle da sociedade: a) os fundadores, que defendiam o direito de existir do PC e no que tange aos homossexuais defendiam uma identidade distinta para o grupo, acreditavam em esforços coletivos assim como na capacidade dos próprios gays e lésbicas de interpretarem sua própria experiência e b) os assimilacionistas - que advogavam que os homossexuais eram pessoas como todas as demais, diferindo apenas em suas práticas sexuais e por isso deviam se acomodar às normas sociais existentes - priorizavam as ações individuais e insistiam na cooperação com especialistas nas áreas da medicina, direito e educação a fim de produzirem alguma mudança, a qual consistia basicamente na aceitação de suas práticas sexuais pelos heterossexuais. Na verdade, essa cooperação acabava equivalendo a dar a voz àqueles que, muito freqüentemente, discriminavam, patologizavam e queriam fazer com que os homossexuais cressem que eram inferiores, ilegais e/ou perversos. A tendência assimilacionista engendrava preconceitos mesmo entre os gays. Os efeminados e os travestis, por exemplo, eram sistematicamente criticados e estigmatizados por seus pares gays precisamente porque rompiam a norma social estabelecida que preconiza que a cada gênero equivale um tipo diferente de comportamento, modo de falar, vestuário, etc. Durante as reuniões da Sociedade nos anos cinquenta e sessenta – e mesmo nas primeiras demonstrações de

---

<sup>233</sup> JAGOSE, Annamarie. op. cit. p. 25.

gays nas ruas no início da década de sessenta – os membros eram exortados a se vestirem “decentemente”, isto é, estritamente de acordo com as convenções sociais. A tônica dos assimilacionistas era que confrontar a sociedade resultaria em nada e, na pior das hipóteses, só aumentaria o ódio e desprezo que esta em geral nutria por eles. Por esse motivo, era necessário e mais seguro conformar-se com as regras.

Os assimilacionistas tornaram-se o grupo majoritário na Sociedade, o que culminou em expurgo de comunistas dentro da organização. Como se vê, reproduzia-se na Mattachine o mesmo processo de contenção que ocorria no período macartista em outras áreas, o que não é de surpreender. Assim como não surpreende o tom assimilacionista que prevaleceu neste início de mobilização dos gays. Com efeito, o nascimento dessas organizações pode ser entendido, em certa medida, como uma espécie de reação a um processo de confinamento e maior repressão às atividades homossexuais que se observou a partir da década de trinta, fato ao qual aludirei mais adiante. De qualquer modo, as duas posições antagônicas percebidas no movimento homófilo nunca deixaram de estar presentes nas diversas fases pelas quais passou o movimento gay até a atualidade.

Em parte como reação ao tom assimilacionista da Mattachine Society e em grande medida como parte dos diversos movimentos contra-culturais dos anos sessenta, em fins daquela década uma faceta mais revolucionária do movimento gay ganhou destaque. Informados pelas táticas mais diretas de enfrentamento adotadas por movimentos como o dos negros – em sua versão Malcolm X e Black Panthers -, das feministas radicais, das manifestações anti-Guerra do Vietnã. Também pela importante contribuição contestadora da Geração *Beat* - ainda nos repressivos anos cinquenta, com sua corajosa celebração explícita de tabus como a homossexualidade, em atos e poemas como *Howl* (1955), de Allen Ginsberg - setores da “comunidade” gay sentiam-se cada vez mais insatisfeitos com a tática dos movimentos homófilos de obter aceitação através da sujeição às regras sociais ou mesmo aceitação através de “porta-vozes” heterossexuais. Ao invés de esperarem passivamente pela aceitação, muitos gays acreditavam que a ação militante mais radical era a maneira mais eficaz de consegui-la.

É comum atribuir o nascimento de uma militância gay mais radical aos confrontos com a polícia que se seguiram à batida ao bar Stonewall, em Nova York, na noite de 27 de junho de 1969. Durante três noites consecutivas, os clientes do bar – predominantemente das classes mais simples – enfrentaram os policiais, fato inusitado

até então: batidas policiais eram rotineiras em estabelecimentos gays, resistência a essas batidas não. Em que pese o valor simbólico que esses distúrbios tiveram para a Gay Liberation e a difusão para o mundo em geral de que era possível revidar a arbitrariedade institucional, não se pode acreditar que todo um movimento tenha surgido “espontaneamente” após uma batida policial em um bar! Essa versão da história convenientemente apaga o fato de que essa nova direção no movimento pela liberação dos gays foi altamente modelada a partir de movimentos sociais embebidos na ideologia da Nova Esquerda dos anos sessenta. Por conseguinte, tanto o Movimento Homófilo quanto a Gay Liberation tiveram seu início a partir do pensamento de esquerda<sup>234</sup>. À época de Stonewall, as bases históricas para uma radicalização do movimento gay já estavam bastante sedimentadas, servindo Stonewall como um catalisador e disseminador de uma tendência que já existia. Especialmente na costa oeste, ativistas gays mais jovens já buscavam alianças com outros movimentos e se rebelavam contra a hierarquia estabelecida das organizações homófilas da costa leste.

Começou em 1961 o início do esfacelamento da *Mattachine Society*, fato marcado pela criação de algumas organizações dissidentes em San Francisco, Washington e Nova York. Entretanto, pode-se dizer que a cristalização dessa insatisfação em forma de organismo mais radical deu-se em julho de 1969, quando um grupo de dissidentes abandonou uma reunião da *Mattachine Society* em Nova York para fundar a *Gay Liberation Front*<sup>235</sup>. Os liberacionistas não conceituavam os gays como semelhantes aos heterossexuais em tudo a não ser na escolha de seus parceiros sexuais, até porque o opróbrio milenar com relação aos atos homoeróticos nasce precisamente devido a essa escolha. Eles questionavam toda a organização social e criam que não poderia existir efetivamente liberação enquanto a sociedade patriarcal capitalista existisse, uma vez que esta é a responsável pela opressão de mulheres, negros e trabalhadores de forma geral. Por esse motivo, a *Gay Liberation Front* colocava em xeque, dentre outras, as noções de gênero, monogamia e a santidade do sistema legal. Jill Tweedie, colunista do jornal britânico *The Guardian*, esteve presente a uma das reuniões da GLF londrina e em seu artigo trouxe à público algumas das idéias dos liberacionistas:

---

<sup>234</sup> Com relação à gênese do próprio Movimento Homófilo, é muito comum seus comentadores se “esquecerem” de mencionar que muitos de seus membros fundadores eram do PC...

<sup>235</sup> POWER, Lisa. op. cit. p.2.

(...) *esses jovens homossexuais, através de sua própria aceitação da homossexualidade como uma coisa normal, desafiam o status quo, a dedicada heterossexualidade do homem e da mulher normal (sic) que cria a unidade familiar, pedra fundamental do sistema capitalista. A Gay Liberation não implora pelo direito ao casamento para os homossexuais. A Gay Liberation questiona o casamento*<sup>236</sup>(...)

Nos dias de hoje, quando a maior reivindicação dos gays norte-americanos é precisamente o direito ao casamento, ou seja, o direito a participar de uma instituição que os renega por princípio, percebe-se claramente quantos passos para trás o Movimento caminhou...

A própria distinção entre hetero e homossexualidade foi desafiada pelos liberacionistas. Uma vez que tais noções são baseadas nas relações entre os gêneros e propõem uma “normalidade” representada por uma simetria rígida que preconiza que os opostos devem se atrair, esses conceitos eram percebidos como verdadeiras camisas-de-força que apenas contribuíam para a opressão e para a fragmentação entre as pessoas.

Conscientes de que a fragmentação não era propícia para uma efetiva luta dos oprimidos, uma vez que, se cada grupo lutasse apenas por seus interesses, ainda assim a opressão subsistiria, os liberacionistas buscaram se aliar a outros grupos oprimidos sexual, política e economicamente. Provou-se que era ser extremamente difícil serem estabelecidas tais coalizões. Muitas feministas sentiam-se desconfortáveis com a presença de lésbicas, muitos negros sequer admitiam a existência de comportamentos homossexuais entre eles e chegavam a crer que a homossexualidade era um “vício” aprendido com o homem branco. Movimentos revolucionários como os *Black Panthers*, por exemplo, tinham líderes extremamente homofóbicos, como foi o caso de Eldridge Cleaver, que chegou ao cúmulo de afirmar que ser homossexual era tão nocivo quanto ser presidente da *General Motors*! Entretanto, ainda que difíceis, não era impossível tais coalizões serem forjadas. Em resposta a críticas de que os *Panthers* eram profundamente sexistas e homofóbicos, seu Comandante Supremo, Huey Newton, escreveu a *Carta de Huey para os Irmãos e Irmãs Revolucionários pela Liberação das Mulheres e dos Gays*”. Por ser uma tomada de posição importante que acenava com a possibilidade de coesão na luta dos oprimidos e por ter exercido considerável influência entre os revolucionários não-gays, creio que valha a pena transcrever trecho da carta:

---

<sup>236</sup> Id. pp. 63-4.

*Quaisquer que sejam suas opiniões pessoais e inseguranças acerca da homossexualidade e de outros movimentos revolucionários de homossexuais e mulheres (e eu falo de homossexuais e mulheres como grupos oprimidos), nós deveríamos tentar nos unir a eles de modo revolucionário. (...) Devemos ganhar segurança em nós mesmos e por consequência ter respeito e sentimentos por todas as pessoas oprimidas. (...) Devemos nos relacionar com o movimento homossexual porque é uma coisa real. E eu sei - através de leituras e de minha experiência de vida, de minhas observações – que aos homossexuais não é garantida a liberdade por parte de ninguém na sociedade. Talvez eles sejam as pessoas mais oprimidas da sociedade<sup>237</sup>.*

A dificuldade de trabalhar em conjunto com outros oprimidos e de lutar por interesses gerais e não apenas específicos não partia apenas dos heterossexuais para com os gays. Um dos motivos que levou à dissolução da *Gay Liberation Front* foi o fato de muitas lésbicas sentirem que os gays eram chauvinistas e relegavam-nas muitas vezes a segundo plano. Devemos sempre lembrar que na sociedade patriarcal os gays, por serem homens, retêm alguns privilégios, especialmente quando não são efeminados.

Essa postura mais ativa e contestadora dos liberacionistas implicava não apenas a volta na crença das ações de cunho coletivo, mas também a noção de que os próprios gays tinham que tomar as rédeas dessas ações caso quisessem que mudanças realmente fossem efetuadas. Os liberacionistas não comungavam com a idéia de deixar aos heterossexuais que tivessem alguma representatividade – médicos, psicólogos, legisladores, etc – a função de servirem de porta-vozes dos gays para obterem algum tipo de tolerância ou lei que os beneficiassem. Exemplo concreto disso foi a luta contra a Associação Americana de Psiquiatria, que enquadrava a homossexualidade como distúrbio psíquico. Por meio de protestos e mesmo invasões de conferências médicas, conseguiram que a homossexualidade eventualmente fosse eliminada da lista de patologias mentais. Ou seja, os liberacionistas não estavam mais dispostos a aceitarem resignadamente as noções que deles faziam a sociedade heterossexual.

No texto de McNally percebemos que Clarence compactua com a idéia da psicanálise tradicional, que encara a homossexualidade como um “acidente de percurso” durante o processo de identificação. Na hora da paródia do programa *Esta é a Sua Vida*,

---

<sup>237</sup> Ibid. p. 5.

trechos das coisas que Clarence e Sigfrid haviam dito na hora do coito foram tocados. Dentre eles:

*VOZ GRAVADA DE CLARENCE: Eu Acho que a culpa é deles. Eu realmente acho. Pergunte para qualquer psiquiatra. São os pais que transformam seus filhos em... bem, você sabe.*

*SIGFRID: Em que, Clarence? Transformam seus filhos em quê?*

*VOZ GRAVADA DE CLARENCE: .... (Risada absurda)*

*SIGFRID: Ah, nisso<sup>238</sup>...*

Clarence reproduz acriticamente a opinião mantida então por uma parcela significativa dos profissionais da psiquiatria de que a homossexualidade é “culpa” dos pais. Ora, a palavra culpa é usada sempre em relação a coisas ruins. Se os pais têm “culpa” por alguma coisa, essa coisa só pode ser ruim, logo a homossexualidade é ruim, segundo esse ponto de vista terapêutico. No caso de Clarence, mais grave ainda é o fato de sequer conseguir dizer a palavra “homossexual”. Seu nível de negação e auto-rejeição é tremendamente elevado. Não admira que não tenha lutado por sua vida frente aos ataques de Ruby e seus assecclas.

O período áureo da *Gay Liberation Front* (GLF) e de suas propostas de mudança estrutural da sociedade – incluindo a extinção dos binarismos hetero/homossexual e masculino/feminino - durou pouco, porém. Já em 1969, alguns membros da Frente, descontentes com o tom algo anarquista do grupo, fundaram a *Gay Activists Alliance* (GAA). Os dissidentes discordavam da doutrina revolucionária preconizada pela GLF, acusando-a de pouco eficaz no combate a questões de caráter mais imediato, como a discriminação e a violência cotidianas sofridas pelos gays. “A GAA queria concentrar-se na causa única dos direitos gays, sem a difusão de energia em outras causas da Nova Esquerda, evidentes na GLF<sup>239</sup>”. Como resultado dessa cisura, pode-se dizer que pouco antes de meados dos anos 70, a tônica do movimento era a obtenção de direitos civis para uma “nova” minoria - os gays - a partir da ordem estabelecida.

Não coincidentemente, essa perda de radicalização também ocorreu em outros movimentos, como o dos negros - cuja facção mais revolucionária perdeu cada vez mais

<sup>238</sup> MCNALLY, Terrence. (b) op. cit. pp. 60/1.

<sup>239</sup> ADAM, Barry. D. op. cit. p. 80.

força - e o das mulheres, que passou por um processo de fragmentação enorme. Essa “capitulação” dos movimentos mais radicais dos anos sessenta na primeira metade da década de 70 aconteceu precisamente após o término da Guerra do Vietnã - que ocasionou o desmantelamento de muito do ativismo anti-guerra - e também durante a crise econômica mundial que pôs fim à bonança do pós-guerra e marcou um acirramento da repressão em todos os níveis. Como afirmou Fredric Jameson em seminal ensaio sobre a década de sessenta – a qual, aliás, afirma ter terminado entre 1972/74 - “a ‘liberação’ e a dominação estão inextricavelmente combinadas<sup>240</sup>”. Os rumos futuros do movimento gay sugerem que estes foram “liberados” como grupo identificável para se tornarem mais um grupo de consumidores especializados do capitalismo tardio. Repetindo o exposto no parágrafo, porém de modo menos “politicamente correto”: os movimentos dos anos sessenta foram cooptados pelo sistema político-ideológico norte-americano, que apresenta essa poderosa capacidade de deglutir e metabolizar tudo o que há de mais contestador e transformá-lo em mais um item de consumo da indústria cultural e da mídia.

Acabar com os binarismos mencionados equivaleria estabelecer a potencialidade de múltiplas combinações de atos e relacionamentos afetivos e sexuais. A mudança de ênfase para a “minorias” gay criava um grupo distinto e identificável, como as demais minorias étnicas, por exemplo. Entender o fim da opressão de todos os membros da sociedade como necessária para a real liberação dos gays e promover alianças com os demais oprimidos significaria a possibilidade de mudança estrutural da sociedade. A mudança de ênfase para a luta por questões locais/específicas aos gays apenas equivaleu assegurar – quando possível e em um esquema de “exigir direitos” – a obtenção de transformações pontuais e não estruturais. Desafiar o sistema legal e o capitalismo como inadequados para a verdadeira liberação dos oprimidos abria vias para a construção de uma sociedade onde os privilégios pudessem ter um fim. A mudança de ênfase para a obtenção de direitos a partir do próprio sistema legal e a constituição dos gays em uma “comunidade” identificável, igual aos heterossexuais, porém diferente apenas em sua orientação sexual, equivaleu não apenas a perpetuar um sistema que por princípio é excludente, mas também ajudou a servir à função de commodificar os gays, que posteriormente passaram a ser percebidos como um novo nicho de mercado.

---

<sup>240</sup> JAMESON, Fredric. op. cit. p. 207.

De modo geral, percebe-se que a tendência mais forte entre os movimentos gays após a *Gay Liberation* vem ocorrendo na rota do assimilacionismo - até os dias de hoje; e mais hoje do que jamais antes! Temas como a aceitação de gays nas Forças Armadas tomaram espaço tremendo na mídia norte-americana, inclusive nas publicações gays. Mesmo nessas publicações pouco ou nada se questionou sobre o papel imperialista das forças armadas, por exemplo. Muito se louva a descoberta dos gays como nicho de mercado potencialmente lucrativo, como se todos os gays apenas por não terem filhos tivessem automaticamente mais dinheiro para viajar, gastar com roupas, acessórios e toda uma série de serviços. Pouco ou nada se discute que, assim como no resto da sociedade, apenas uma minoria entre os gays tem poder aquisitivo alto. A adesão ao mercado promete tornar os gays “cidadãos”. Mas e aqueles que não podem aderir? Ou seja, a atual tendência de comodificação do chamado “estilo de vida” gay repete *ipsis literis* os processos de exclusão e a manutenção de privilégios do restante da sociedade<sup>241</sup>.

Desde o nascedouro do movimento gay percebe-se, portanto, que basicamente houve duas opções: o do assimilacionismo e a do liberacionismo. Dito de outro modo, sempre houve a possibilidade de escolha entre aceitar a estrutura social vigente e, sem querer alterá-la no que tem de essencialmente excludente, procurar a via da tolerância ou da cessão de proteção e direitos por parte da sociedade e também a possibilidade de questionar essa estrutura no que ela tem de mais perversa por impedir a liberdade não apenas dos gays, mas da grande maioria das pessoas. Claro está que a divisão minuciosa entre os dois grupos é mais didática do que real. Por vezes, membros de um determinado grupo ou mesmo posturas gerais dentro de cada grupo incorporavam elementos ou idéias do grupo “rival”. Entretanto, se considerarmos a tônica geral dos caminhos seguidos pelo movimento gay, a divisão entre assimilacionistas e liberacionistas é uma base aceitável para início de discussão, o que não é o caso, logicamente, do presente trabalho.

Que a tendência assimilacionista tenha sido quase sempre a matriz dominante – e eventualmente, a “vencedora” - explica-se, em parte, pela perseguição e desprestígio da esquerda, que estava na gênese do movimento, e em parte devido ao próprio avanço

---

<sup>241</sup> Para uma excelente discussão sobre a falácia da “inclusão social” dos gays enquanto consumidores ver CHASIN, Alexandra. *Selling out: the gay and lesbian movement goes to market*. New York: Palgrave, 2000 e SINFIELD, Alan. *Gay and after*. London: Serpent’s Tail, 1998., especialmente o capítulo nove.

descomunal e solapador do capitalismo nos anos sessenta, que em sua voracidade por novos mercados acabou por transformar os gays em mais um de seus nichos de consumo. O material histórico que McNally possuía nas mãos no começo da década de sessenta era precisamente essa dúvida acerca de qual caminho tomar em época de profunda mudança do capitalismo. Reitero neste momento uma especulação feita algumas páginas atrás: será o fato de se permitir ter essa dúvida e formulá-la de modo tão indisfarçado a razão pela qual o dramaturgo é tão pouco “prestigiado” como objeto de reflexão por parte de pesquisadores na seara acadêmica norte-americana?

A falha de Clarence reside precisamente em ter optado pelo modo assimilacionista. Embora o Movimento do qual fizesse parte não fosse especificamente homossexual – muito pelo contrário, haja vista o medo do jovem de ser descoberto em roupas “femininas” - a negação da sua própria homossexualidade e sua sujeição aos discursos hegemônicos contra ela tornaram-no incapaz até de conceituar mais inteligentemente o que era a “coisa lá fora” além de fazerem-no aceitar passivamente a humilhação engendrada pela família. A culminação desse processo de negação e sujeição é seu suicídio, que sequer serviu para que tentasse descobrir o que era a “coisa lá fora”. A coisa, à essa altura, já não mais pode ser interpretada simplesmente como o perigo nuclear, como provisoriamente afirmei antes, mas a isso voltaremos um pouco mais adiante. Por ora, com relação mais específica ao enredo da peça, é necessário que atentemos para o fato de que a escolha assimilacionista de Clarence provocou o florescimento, ainda que por um breve período de tempo, das sementes de questionamento que existiam em germe em Sigfrid. e que conduzem ao “duelo” final da peça o qual esclarecerá de vez, espero, a grande contradição social que McNally tenta resolver simbolicamente em *And Things That Go Bump in the Night*.

A percepção de Sigfrid a respeito do despropósito do modo como vivem é tão aguda que entende claramente que o fim deles todos será desastroso. Um dos argumentos de Ruby para dissuadir Lakme de se sentir culpada pela morte de Clarence é tentar fazê-la crer que o jovem inevitavelmente encontraria um fim trágico, independentemente da influência dela e de seus filhos. Sigfrid, entretanto, sabe que isso é uma inverdade:

*RUBY: (Ela precisa se fazer crer.) Gente como Clarence nem mesmo precisam de nós. Eles encontram [um fim trágico] sozinhos... mesmo na claridade do dia... sob o mais azul dos céus. Eles*

*farejam isso... eles caçam encrenca em qualquer buraco até achá-la e daí a desenterram feito uma trufa podre. Gente como ele é propensa a isso. Eles são tão propensos a um fim mesquinho, sombrio e fútil como...*

*SIGFRID: (Só e distante.) Como nós<sup>242</sup>.*

Embora o jovem não tenha uma resposta, quando pressionado pela mãe a dizer o que é a coisa, é sua clareza de percepção que lhe permite elaborar os questionamentos e conclusões perspicazes que enceta:

*SIGFRID: O modo como vivemos é um mecanismo. Não passa disso, uma máquina. E ela nos controla. Sentados aqui, noite após noite, fingindo.*

*RUBY: Não, Sigfrid, fingindo não.*

*SIGFRID: FINGINDO! Fingindo não sentir. Fingindo viver. Rituais... réquiens... litânias... convidados... aparelhos! Desculpas para viver. OLHE PARA ELE! OLHE PARA O CLARENCE! Esse é o modo como vivemos... eis o resultado. NÓS NÃO VIVEMOS, NÓS<sup>243</sup>...*

Essa tentativa de rebelião enseja uma disputa entre Ruby e Grandfa por Sigfrid:

*SIGFRID: (Com uma angústia terrível.) NÓS NÃO ESTAMOS VIVOS. NÓS ESTAMOS... (...)*

*GRANDFA: (...) Isso, Sigfrid. Agora, vai!*

*RUBY: (...) Você não vai ganhá-lo, Grandfa. Eu não vou deixar.*

*GRANDFA: Agora, esta noite.. Sim!*

*SIGFRID: (Um início quieto, cuidadoso. O momento e o que ele dirá são muito importantes e ele sabe disso.) O fato de nós. Há o fato de nós. Que somos! O que somos, quem somos, onde... (Pausa curta.) E porque. Porque somos isso também. Todos esses são os fatos de nós.*

*LAKME: (Ainda nos braços de Ruby) O que Sigfrid está fazendo?*

*RUBY: Calma, querida, calma.*

*GRANDFA: Vai, Sigfrid, continue.*

---

<sup>242</sup> MCNALLY, Terrence. (b) op. cit. p. 66.

<sup>243</sup> Id. p. 68.

*SIGFRID: Eu não tenho nenhuma mensagem para o mundo, apenas uma pergunta. Várias perguntas! Tenho perguntas para o mundo. Responda uma, qualquer uma delas e talvez, talvez, nós possamos começar tudo de novo.*

*LAKME: Há algo de mal acontecendo? (...)*

*GRANDFA: Oh Deus, obrigado.*

*RUBY: Ele está só começando, Grandfã. As perguntas são fáceis. Mas as respostas, espere pelas respostas<sup>244</sup>.*

Realmente, questões abundam na cabeça do jovem, e pelas respostas e comentários de sua mãe e de seu avô torna-se gritante o contraste de posições que os dois representam. Claro que os elementos que McNally nos vinha fornecendo ao longo da peça já bastariam para explicitar a diametral diferença entre Ruby e Grandfã. Nesse momento, entretanto, essa diferença torna-se gritante porque o dramaturgo as coloca lado a lado sob forma de “batalha” entre os dois para (re)cooptar Sigfrid:

*SIGFRID: Qual é a saída desta sala que não consigo abandonar? Para cima? A saída é para cima?*

*GRANDFA: Sim, Sigfrid, para cima!*

*SIGFRID: Ou para baixo? Mais abaixo ainda do que já estamos?*

*RUBY: Para baixo. Nosso caminho é para baixo, Sigfrid.*

*SIGFRID: Eu não me importo mais. Fato é que estamos aqui. (Bruscamente) BEM, QUEM TEM AS CHAVES? AS CHAVES PARA QUE POSSAMOS SAIR? TEM QUE HAVER CHAVES. (Perversamente, para o retrato de Clarence.) VOCÊ TEM AS CHAVES, CLARENCE, VOCÊ?*

*GRANDFA: Não, você!*

*RUBY: Ninguém. (Silêncio. A batida). (...)<sup>245</sup>*

Além de ter uma noção muito precisa a respeito do que é a coisa, a ex-diva – assim como seu filho demonstrara antes – também sabe que o modo de vida que levam os conduzirá “para baixo”, rumo à destruição.

---

<sup>244</sup> Ibid. pp. 68-9.

<sup>245</sup> Ibid. p. 69.

Grandfa é a voz que crê que a mudança – ou pelo menos a luta - é possível. Exator, compartilhava com Sigfrid, quando este era criança, o amor por Shakespeare e pela poesia. Grandfa está escrevendo uma crônica histórica a respeito de como era o passado da família, e em um trecho lido por Lakme diz: “*Lemos Shakespeare juntos no fim da tarde. O entusiasmo de Sigfrid não tem fim. Ele tem alma de poeta*<sup>246</sup>. Não só possuía alma de poeta, como chegou a escrever versos. Pelo que se deduz, quando mais jovem Sigfrid não era o ser amargo e destituído de crenças que é à época em que se passa a estória. Grande parte de sua amargura e sentimento de impotência decorre precisamente do fato de não se sentir apto a escrever:

*SIGFRID: (Ele não diz isso há muito, muito tempo. Dói.) EU QUERIA. EU QUERIA TRABALHAR COM PALAVRAS. QUERIA FAZER ALGO COM ELAS E EU TENTEI.*

(...)

*SIGFRID: (Agônico) NÃO ESTAVA EM MIM. EU NÃO NASCI COM TALENTO*<sup>247</sup>.

A despeito dessa grande frustração do neto, pelo fato de Sigfrid ter tido uma experiência diferente no passado, Grandfa acreditava que ele ainda tivesse recuperação. Ruby, porém, tinha razão. Impossibilitado de obter as respostas às perguntas que fez e até mesmo assustado com a viabilidade de obtê-las, Sigfrid acaba por permanecer na órbita da mãe.

*SIGFRID: Esta pessoa, este resíduo de uma possibilidade, este eu. Há o fato de mim. Sim, eu sou um monstro e tenho feito estragos. Estragos irreparáveis. Para mim mesmo na maioria das vezes, mas para outros também. (Uma explicação.) Porque... Por causa desta sala, por causa desta casa, por causa desta pessoa. POR CAUSA!*

*GRANDFA: Mas nem sempre, Sigfrid. Houve uma época... !Um céu, um céu azul*<sup>248</sup>

*SIGFRID: Monstruoso! Agora eu sou monstruoso. Eu me tornei isso. E quem vai querer consertar? (...)*

*RUBY: (Em tom de escárnio.) Grandfa?*

---

<sup>246</sup> Ibid. p. 30.

<sup>247</sup> Ibid. p. 72.

<sup>248</sup> Aqui Grandfa está fazendo referência a um dos poemas escritos na puberdade de Sigfrid.

*SIGFRID: NÃO HÁ MAIS PUNHOS CERRADOS, CLARENCE?*

*GRANDFA: O seu punho. Cerre os seus punhos, Sigfrid.*

*RUBY: Boas perguntas, Sigfrid. Agora tente respondê-las. (Silêncio. A batida.)*

*(...)*

*RUBY: Eu venci, Grandfa. Bastou eu ter dito aquilo e eu venci.<sup>249</sup>*

Ato contínuo, Sigfrid volta suas baterias novamente contra o avô:

*SIGFRID: (Quase em um pulo, aproxima-se de Grandfa.) Grandfa! Olha só o nosso escritorzinho! E aí, verruguento!?*

*GRANDFA: Assim é fácil demais, Sigfrid.*

*SIGFRID: Como vai indo o seu livro, Grandfa? Como vai o romance que você está escrevendo?*

*GRANDFA: Render-se assim não ajuda em nada.*

*SIGFRID: Você é tão velho. Você é tão desgraçadamente velho. Por que você insiste em continuar? Para quê? Por que você se dá ao trabalho de acordar de manhã?*

*GRANDFA: Eu não vou me desesperar. Houve um tempo –*

*SIGFRID: Eu não entendo, Grandfa. Eu não entendo o que impede você de fazer o que nós fizemos anos atrás. Você é tão velho! Por que você não morre?*

*GRANDFA: (A coisa mais importante que ele pode dizer.) A COISA ESTÁ LÁ FORA PARA TODOS NÓS. (Pausa. Ele foi ouvido.) A coisa está lá fora para todos nós.*

*SIGFRID: Se é assim, qual a razão para seguir em frente?*

*GRANDFA: (Em voz baixa; isso é só para Sigfrid.) A razão é enfrentar a situação.*

*SIGFRID: Em uma cadeira de rodas? (Pausa.)*

*GRANDFA: (Devagar, com dificuldade.) Tem que haver uma razão para tudo? É nisso que os homens insistem hoje em dia?*

*SIGFRID: Creio que não, Grandfa. Creio que não... Se você tem nove mil anos de idade e está enfrentando a coisa em uma cadeira de rodas, então não tem que haver uma razão não. (Pausa. A batida.)<sup>250</sup>*

---

<sup>249</sup> MCNALLY, Terrence. (b) op. cit. p. 70.

<sup>250</sup> Id. p. 73.

O Siegfried wagneriano – ainda que sem saber do grau de parentesco que os unia – destrói a lança de seu avô Wotan, o chefe dos deuses. A lança é o instrumento que dava poder a Wotan, sem ela resta-lhe esperar que a profecia se cumpra e o reinado dos deuses chegue a seu crepúsculo. De certo modo, tanto Siegfried quanto Sigfrid rejeitam seus avôs. Analisando-se a questão por outro ângulo, poder-se-ia afirmar que ambos os avôs falharam em produzir netos capazes ou dispostos a posicionarem-se a seus lados. O caso mítico de Siegfried e seu avô Wotan não nos interessa aqui, porém seus equivalentes norte-americanos merecem nossa atenção mais detalhada. Creio que seja produtivo levarmos em consideração os momentos históricos que produziram as três personagens envolvidas nessa “disputa” - Grandfa, Ruby e Sigfrid – a fim de que possamos estabelecer conexões e chegar a conclusões a respeito do efeito de sentido mais profundo que a peça de McNally pode adquirir.

A idade avançada e a atitude não-conformista do avô - mas que acabou por gerar uma família totalmente conformada e subserviente ao *status quo* – nos permitem associá-lo a uma promessa de revolução que chegou a ser esboçada nos EUA dos anos trinta, muito por conta da Crise de 1929 e da conseqüente desilusão causada por aquela profunda convulsão do sistema capitalista que lançou tantos milhões à mais abjeta miséria. Embora não se tenha constituído realmente em ameaça efetiva ao *establishment*, o Partido Comunista norte-americano chegou a contar com 80.000 afiliados durante a década de trinta, a se acreditar nos números divulgados pelo próprio partido<sup>251</sup>. Se tais números não demonstram um “perigo” imediato à ordem estabelecida quando comparados ao tamanho da população norte-americana, os movimentos de trabalhadores e o número de pessoas insatisfeitas com o estado das coisas incomodaram a ordem dominante que respondeu com a adoção do New Deal, cujo efeito foi neutralizar a luta de classes. Além desse dado, digamos “institucional”, há que se considerar os próprios descaminhos pelos quais passaram os movimentos radicais naquela década, especialmente após 1936, quando o próprio PC passou a apoiar a reeleição de Roosevelt e, por conseguinte, o New Deal. Em ensaio intitulado *Política e teatro nos anos vermelhos*, Iná Camargo Costa detalha essa guinada para a direita dos movimentos ditos radicais na década de trinta. Ela nos conta que em cumprimento às decisões do Sétimo Congresso da Internacional o PC comprometeu-se a pôr fim às

---

<sup>251</sup> BUHLE, Paul. *Marxism in the United States: remapping the history of the American left*. Revised Edition. London-New York: Verso, 1991. p. 185.

críticas à burguesia e defender o capitalismo liberal e a democracia. Ela completa esse quadro de descaracterização política citando que já em 1940 - muito antes do macartismo, portanto – “*os próprios dirigentes do PC começam a estigmatizar esquerdistas*”<sup>252</sup>. Nos anos quarenta e cinquenta, a desilusão que muitos sentiram com a revelação das atrocidades cometidas durante o stalinismo e, claro, a enorme repressão a qualquer dissidência provocada pelo clima de terror anti-comunista da Guerra Fria, fizeram com que as atitudes revolucionárias não só permanecessem adormecidas, mas também fossem coibidas ferozmente, apenas ressurgindo com força nos anos sessenta, já em outra chave, porém, como vimos anteriormente.

Desse modo, a família que Grandfa gerou, especialmente na figura de Ruby – que representa exatamente a postura escapista de total entrega ao sistema dominante – é o resultado desse fracasso de se constituir uma sociedade verdadeiramente revolucionária. Sigfrid, que poderia representar os ventos de liberação prometidos nos anos sessenta – mas também frustrados – não quis/pôde assumir esse papel. Quanto a Clarence, como já vimos, seu caminho assimilacionista representa precisamente o fracasso desses ventos de mudança. Aliás, creio que depois do relato das posturas adotadas pelo PC norte-americano em apoio à política liberal de Roosevelt, a tendência assimilacionista adotada por Clarence, e pelo movimento gay de modo geral, causa ainda menos surpresa.

Se no âmbito mais geral podemos perceber um recrudescimento das tendências revolucionárias ao longo do século XX, sendo as décadas de dez e trinta marcos importantes quando essas tendências atingem níveis bastante elevados e por isso mesmo ensejam um movimento sistemático para abafá-las, o mesmo pode ser dito a respeito dos comportamentos homoeróticos.

Até o período do governo Roosevelt, pelo menos nos grandes centros, era possível detectar-se, não com muita dificuldade, a presença de homens bastante efeminados em partes centrais das cidades ou constatar sua presença em locais públicos como bailes e palcos de vaudeville. Não que a homossexualidade fosse mais aceita ou que não houvesse repressão por parte da polícia. Já mencionei anteriormente como uma lei do século XIX fora reativada para coibir o travestismo nas ruas a não ser em se

---

<sup>252</sup> COSTA, Iná Camargo. *Panorama do rio vermelho: ensaios sobre o teatro americano moderno*. Versão xerocopiada de trabalho apresentado para Livre Docência. São Paulo: FFLCH-USP, 2000. pp. 61-2. Esta coletânea de ensaios foi publicada em livro pela Nankim Editorial em 2001.

tratando de ir a bailes à fantasia. É claro, entretanto, que a reativação da tal lei ocorreu justamente porque o número de homens e mulheres que desafiavam as convenções de gênero chegava a saltar aos olhos.

A partir da década de trinta, porém, não coincidentemente em simultaneidade com a Depressão, intensificou-se uma ofensiva feroz por parte da imprensa, das organizações em defesa da moral e do próprio governo no sentido de “limpar” determinadas áreas das cidades da presença daqueles homossexuais mais óbvios, a saber, os efeminados. A Lei Seca havia suscitado o aparecimento de uma vasta rede não muito invisível de bares e clubes onde, além de se comercializarem bebidas alcoólicas ilegalmente, a presença homossexual era bastante notada. A revogação da Lei na administração Roosevelt serviu de oportunidade para que o controle do governo sobre bares que serviam homossexuais fosse ainda mais intensa do que antes. A Lei Seca foi substituída por uma série de regulações a respeito de quais locais poderiam servir bebidas alcoólicas e sob quais condições. Uma dessas condições era a proibição de alvarás de funcionamento para estabelecimentos que atendessem a clientela constituída por “indesejáveis e baderneiros”. Desse modo, qualquer bar que porventura servisse a homossexuais óbvios poderia ter sua licença cassada. Também nessa época, as batidas policiais e prisões por solicitação nas ruas e parques aumentaram exponencialmente. Tudo isso fez com que os homens desejosos de se engajarem em relações com outros tivessem que se deslocar para regiões menos “nobres” e centrais das cidades, tornando as práticas homossexuais quase invisíveis até pelo menos os anos sessenta.

A presença de personagens que atualmente seriam denominados gays e lésbicas nos palcos dentro e fora da Broadway também era bastante comum antes dos anos trinta. Espetáculos burlescos, as revistas e o vaudeville repetidamente traziam *sketches* envolvendo situações homoeróticas, que muitas vezes despertavam a ira dos críticos.

A presença de personagens e temas relacionados a comportamentos homossexuais era tão marcante que, em 1926, a *problem play* *The Captive* foi montada na Broadway. Tendo o “problema” do lesbianismo como tema central, a peça dividiu opiniões entre aqueles que a consideraram a “*peça mais corrupta jamais apresentada no teatro americano*”<sup>253</sup> e os que a consideraram a mais corajosa da temporada. Um dos

---

<sup>253</sup> CHAUNCEY, George. op. cit. p. 311.

efeitos colaterais indesejados – porém nada surpreendente - da peça foi a sua utilização pelo notório William Randolph Hearst para conduzir em seu jornal uma feroz campanha que exigia a censura nos palcos por parte do Estado. A culminação desse processo inquisitorial deu-se no ano seguinte, quando Mae West divulgou que tencionava levar à Broadway uma farsa de sua autoria intitulada *The Drag*. A peça apresentava uma visão simpática dos homossexuais<sup>254</sup>, e a comediante pretendia levá-la aos palcos da região mais prestigiada do teatro comercial norte-americano assim que terminasse uma série de apresentações-ensaios em New Jersey e Connecticut. Temendo que a peça desse mais combustível ainda à campanha de Hearst, toda a Broadway uniu-se para atacar a intenção de West. A classe teatral não precisou ocupar-se desse “problema” por muito tempo, todavia. A 9 de fevereiro de 1927, a polícia nova-iorquina invadiu o teatro que exibia *The Captive*, além de outros dois que exibiam peças com temas considerados ofensivos à moral, dentre elas uma outra peça de West, intitulada *Sex*. A comediante, assim como diversos outros atores dos três elencos, foram presos e a carreira das peças na Broadway praticamente encerrou-se ali. Desnecessário dizer que *The Drag* jamais alcançou os palcos nova-iorquinos. “Coincidentemente”, dois meses após essa investida policial, o poder legislativo promulgou uma emenda – que só seria revogada exatos quarenta anos mais tarde – ao código de obscenidade pública, que proibia qualquer peça teatral de abordar temas relacionados à “degeneração ou perversão” sexual<sup>255</sup>. Mesmo com a proibição o tema e as personagens gays não desapareceram dos palcos, mas os autores tiveram que codificá-las muito mais cuidadosamente se quisessem ter suas peças encenadas ou não incorrerem no perigo de serem presos ou de os teatros perderem suas licenças de funcionamento. Nas revistas e shows de cabaré a presença explícita de personagens e temas gays ainda durou mais alguns anos – atingindo um pico de popularidade entre os anos 1930-1 – mas depois igualmente diminuiu e só se pode realmente falar em retomada conseqüente de produções que enfocassem esse filão temático a partir de fins dos anos cinquenta, no contexto da Off-Off Broadway.

---

<sup>254</sup> A idéia central da peça é de que os gays constituem um grupo de “vítimas” biológicas, aos quais não se deveria imputar culpa ou promover perseguições, uma vez que não têm culpa de serem “desviantes”. Aos olhos de hoje, tal visão é retrógrada, mas não o era em 1927. Mae West não fazia mais do que repetir idéias já difundidas entre alguns círculos europeus, porém há que se lhe dar o mérito de pregar a tolerância.

<sup>255</sup> CHAUNCEY, George. op. cit. p. 313.

Esse “apagamento” sistemático do que poderíamos denominar algo inconseqüentemente como “mundo gay” produziu uma perversa ilusão de ótica da qual compartilhou – e ainda compartilha – muita gente: a idéia de que somente após os distúrbios de *Stonewall* é que se pode falar de um “mundo gay” organizado. Outra conseqüência brutal desse apagamento – e também do apagamento dos movimentos revolucionários – pode ser percebida em termos da peça discutida neste trabalho, a saber, a crença na idéia de que o mundo é como é e não pode ser mudado. É precisamente nessa armadilha tão bem engendrada pelo sistema que Ruby e seus filhos caem. Por isso não surpreende nem um pouco a capitulação de Sigfrid.

*SIGFRID: (Animado novamente, movendo-se pela sala toda durante esta fala). Você é um Clarence, Grandfa. É isso que você é. Clarence achava que podia mudar as coisas. Clarence chegou a pensar que podia nos mudar. Não foi doce da parte dele, Grandfa? E também não foi triste? Doce Clarence, doce Grandfa. Pobre Clarence, pobre Grandfa. Ele não conseguiu, Grandfa. Nem você. As coisas são do jeito que são. Nós somos do jeito que somos<sup>256</sup>.*

É assaz importante chamar a atenção para a relação estabelecida entre Clarence e Grandfa. As duas personagens são as únicas que vislumbram alguma possibilidade de mudança daquele mundo perigoso, desumano e asfixiante em que viviam. Tanto Grandfa quanto Clarence acreditavam que o importante era lutar, mesmo que no fim a “coisa lá fora” terminasse por vencer a todos. A similaridade entre os dois é até mesmo notada no amor que ambos nutrem por Shakespeare. O próprio Sigfrid ironiza a semelhança entre as duas personagens e regozija-se com sua derrota – no caso de Grandfa, uma derrota apenas aparente -, decretada com a morte de Clarence e a iminente internação do avô em uma casa de repouso. O fato de Sigfrid também ter lido e se interessado por Shakespeare quando mais jovem, insere-o numa possível linha de continuidade com o avô e Clarence. Em seu caso, entretanto, tratou-se de uma possibilidade abortada que se rendeu à estrutura vigente. Sigfrid recusa-se a continuar a trilhar o caminho do avô/Clarence em função de uma falsa idéia de fortaleza que o jovem possuía. E Clarence não se constituiu em modelo apropriado para corroborar essa noção:

---

<sup>256</sup> MCNALLY, Terrence. (b) op. cit. p. 73

*SIGFRID (...) Olha só o preço que Clarence pagou para descobrir que não podia mudar nada, especialmente a si próprio. Ele andava pela cidade toda. Andava, andava, andava. Sinos tocando! Agitando cartazes. Sua própria Cruzada mirim... Rá ta ta ta ta. Querendo mudar as coisas. E tudo o que conseguiu foi isso. Porque, nem a mim ele conseguiu... (A crueldade e a histeria estão cada vez maiores) Eu o comi, Grandfa. Eu o comi gostoso. NÓS NÃO PODEMOS TER SANTOS FODIDOS, NÃO É GRANDFA? (Voltando-se para a fotografia de Clarence e dirigindo-se a ela) Sentimos muito, Clarence, mas sua candidatura a mártir foi rejeitada. Boa tentativa, amorzinho, mas você simplesmente não levava jeito. Aqui é o supremo tribunal e os seus ideais - seus ideais fodidos - foram considerados não convincentes. Faltam-lhes substância. Faltam-lhes concretude. Eles não têm relação com os simples fatos da vida. Com os seus fatos! Sim! (De frente, com os punhos cerrados contra um inimigo imaginário) Sim, nós somos horríveis. Mas quem, quem é que vai fazer algo a respeito? Levante-se e apresenta-se! Esta casa é horrível. Mas você sabe como construir uma melhor? O modo como vivemos é horrível. Então, nos ensine o seu modo! Mas não nos mande isso como resposta, mundo, não nos mande um outro Clarence! Assim não dá. E nos diga primeiro... antes de você mandar outro Clarence - PORQUE HAVERÁ OUTROS MAIS - diga-nos porque. O porquê desse horror. Porque esta sala sem janelas. Porque o Clarence que não se move. Porque um pai que não significava nada. Porque aquela coisa lá fora, sem nome. Porque nós. POR QUE? (E então, voltando-se para Ruby, mas sem quebrar o ritmo e a emoção do momento) Tudo bem, Ruby. Podemos recomeçar agora. (Recomeça a litania) Com mãos!<sup>257</sup>*

O próprio Clarence admitira que não era uma pessoa forte e Sigfrid havia sido educado por Ruby a valorizar a força como ingrediente principal:

*RUBY: (Implacável) Se você não é como Clarence...*

*(...)*

*RUBY: ... se você não é como ele é por minha causa. Porque eu não deixei você ser daquele jeito. Porque eu insisti que você fosse mais forte.*

*SIGFRID: Você realmente me ensinou. E eu sou! Clarence sentiu os meus músculos. Ele ficou impressionado. Eu só sinto que ele não tenha dado uma olhada nos seus bíceps.*

*RUBY: Ele teve um bom gostinho deles!*

*SIGFRID: Ah, você nos ensinou direitinho a lidar com um Clarence. Boa Ruby, boa mamãe, boa.*

*RUBY: Sem mim...*

*SIGFRID: (Rápido) Eu poderia ser livre de tudo isso.*

---

<sup>257</sup> Id. pp. 73-4.

RUBY: (Continuando) ... seria você quem estaria naquele vestido<sup>258</sup>.

Creio que devemos discutir agora a seguinte questão: por que o envolvimento homossexual e sua subsequente revelação geraram efeito apenas em Clarence, mas não em Sigfrid? Notamos pelas falas acima que o ato sexual em si não se constitui em fonte de constrangimento para o filho de Ruby, ao passo que sua revelação levou Clarence ao suicídio. Uma leitura menos atenta da peça poderia sugerir que foi após o ato sexual entre os dois jovens que o comportamento de Sigfrid sofre mudança. Como já deixei claro anteriormente, o comportamento de Sigfrid apresentara mudança desde o primeiro ato quando ouve a Mensagem para o Mundo proferida pela mãe. Além disso, o esboço de sublevação do terceiro ato ocorre porque a morte de Clarence não contribuiu para desvendar o mistério da “coisa lá fora” e também porque o ativista não esboçara reação alguma de luta contra o processo de humilhação pelo qual passara. Por conseguinte, devemos procurar em outro lugar – que não meramente o ato sexual entre eles - o motivo do desprezo de Sigfrid por Clarence e o desespero que tomou conta deste.

Defendo a hipótese de que o fato de o coito *per se* ter provocado conseqüências negativas apenas em Clarence e nenhuma em Sigfrid reside nos papéis sexuais que os dois desempenharam na cama e a conseqüente desestruturação de gêneros que tais papéis desencadearam em Clarence. A consolidação do binarismo hetero/homossexual deu-se nos EUA entre as décadas de trinta a cinqüenta<sup>259</sup>, tendo, inclusive, se consolidado primeiramente entre a classe média branca para só depois instituir-se como regra geral entre a classe trabalhadora e os negros, por exemplo. Atualmente, a idéia prevalente é a de que qualquer contato com pessoa do mesmo sexo indica que um homem é homossexual, não importando se o seu papel no ato sexual seja apenas o de parceiro passivo em uma felação ou ativo em um ato que envolva penetração. Grosso modo, antes disso, era o critério da efeminação que determinava que um homem fosse taxado como “fada<sup>260</sup>”. Apenas aqueles indivíduos que apresentavam traços comumente atribuídos às mulheres eram percebidos como desviantes. Um dos entrevistados de

---

<sup>258</sup> Ibid. p. 71.

<sup>259</sup> CHAUNCEY, George. op. cit. p. 13.

<sup>260</sup> Antes da popularização dos termos contrastantes gay e straight (heterossexual) era muito difundida a terminologia “fairy” (fada) ou “queer” (estranho, desviante) e “normal”.

George Chauncey relata a respeito de suas experiências sexuais nas décadas de trinta e quarenta:

*A maior parte do meu bando queria transar com um heterossexual. Havia algo de muito excitante em um cara casado! E muitos garotos heterossexuais nos deixavam transar com eles. As pessoas não crêem nisso agora. Elas dizem agora que esses meninos deviam ser gays. Mas não eram. Eles eram heterossexuais. Eles não procuravam sexo ou chupavam outro cara, mas deixavam você chupar eles. Se você quiser dizer que eles eram gays porque transavam com outro cara, vá em frente, mas eu continuo dizendo que apenas caras que querem transar com outros homens são gays<sup>261</sup>.*

Percebemos que o que realmente importava no início do século era o fato de o homem manter ou não sua postura de “macho”. O ato sexual em si não bastava para conferir ao homem a pecha de “fada”.

Sigfrid foi o parceiro ativo, o penetrador, enquanto Clarence foi o penetrado, o passivo. Simbolicamente, o primeiro reteve o seu papel de “homem”, aquele que penetra; enquanto o parceiro passivo “abre mão” de sua “masculinidade” e exerce o papel “feminino” de receptor do pênis. Subjacente a essa idéia está a misoginia que coloca a mulher, receptora do pênis, como ser inferior precisamente pela ausência do membro sexual masculino, símbolo do poder e virilidade do macho. Ser o passivo em uma relação sexual entre dois homens, portanto, é ser “menos homem” do que ser ativo, uma vez que também ocorre a não utilização do pênis. Como o parceiro passivo possui um pênis e escolhe não usá-lo está abrindo mão de sua “masculinidade” *i. e.* rejeitando o poder e status privilegiado que seu sexo lhe confere. Desse modo, creio que Sigfrid ainda representa a idéia de que, se as convenções de gênero não forem obliteradas a masculinidade, de certo modo, não está colocada em xeque.

A alusão ao fato de não ser Sigfrid quem estava no vestido reflete exatamente esse ponto de vista. Ruby não se importa de o filho ter mantido relações sexuais com Clarence desde que não fosse ele quem estivesse usando o vestido, em outras palavras, desde que não assumisse o papel “feminino”. Logo no início da peça, o próprio Sigfrid expressara seu desconforto com relação à quebra da fronteira entre os gêneros. A primeira aparição em cena dos dois irmãos se dá quando ambos voltam do parque onde

---

<sup>261</sup> CHAUNCEY, George. op. cit. pp. 21-2.

havam encontrado Clarence. Lá haviam jogado futebol e Lakme tropeçara e se machucara, mas ao entrar em casa começa inesperadamente a chorar atribuindo a culpa ao irmão. Durante o diálogo em que a garota tenta irritar e embaraçar o irmão existe um trecho significativo:

*LAKME: (...) Além do mais, se eu fosse um garoto de vinte e um anos... Garoto? Há!*

*SIGFRID: (Sério.) Cuidado, sua cobrinha!*

*LAKME: Se eu fosse um garoto de vinte e um anos eu ficaria embaraçada se fosse vista jogando futebol com uma criança de treze anos em um parque público*<sup>262</sup>.

Como vemos, o jovem se incomoda bastante quando a irmã acidamente coloca em questão o seu papel de “homem”. Por isso, reitero que o ato sexual não causou efeito negativo em Sigfrid porque ele ainda se guiava pelo padrão “antigo” de conduta sexual e não pelo padrão psicanalítico da distinção hetero/homossexualidade. Como ele foi o parceiro ativo do ato, sua masculinidade foi, digamos, preservada. Clarence, ao contrário, já havia introjetado o discurso patologizante da psicanálise clássica e coloca a “culpa” em seus pais. É justamente esse sentimento de culpa que se transfere de seus pais para si próprio, que o impede até de usar a palavra homossexual ou gay e também de enfrentar a humilhação a ele perpetrada, uma vez que sente vergonha de si mesmo devido a seu comportamento desviante.

Entretanto, à época da escrita da obra o modo psicanalítico de explicar a homossexualidade e de dividir os seres humanos em hetero e homossexuais já se encontrava plenamente implantado, especialmente no ideário da classe média urbana branca, à qual pertencia Terrence McNally. Destarte, seria quase impossível esperar que de algum modo a abordagem psicanalítica não aparecesse na peça, mesmo que de forma um tanto sub-reptícia, pelo menos no que diz respeito a este ponto que discuto agora. Se, por um lado, Sigfrid não enfrenta problemas em ser o parceiro ativo de uma relação homossexual, por outro já coloca a culpa de sua formação em seus pais, como mencionado pouco acima quando o jovem afirma que, se não fosse pela mãe, seria livre. Essa aferição de culpa aos progenitores se estabelece muito de acordo com os parâmetros clássicos da psicanálise de detectar os problemas individuais no papel

---

<sup>262</sup> MCNALLY, Terrence. (b) op. cit. p.8.

exercido pelos progenitores durante o processo de desenvolvimento da personalidade do indivíduo, mais especificamente no papel dos pais durante o processo de identificação da criança com uma das figuras paternas. A determinada altura de uma extensa nota de rodapé em seu ensaio *Uma Teoria Sexual*, Freud afirma a respeito da escolha do objeto sexual dos invertidos: “(...) temos observado que a presença de ambos os genitores desempenha também a este respeito papel principal, pois a falta de um pai enérgico durante a infância favorece muitas vezes a inversão<sup>263</sup>”.

A conveniente supressão do “muitas vezes” presente na afirmação freudiana gerou o clichê que pode ser expresso em forma de fórmula: mãe repressora + pai ausente = filho gay<sup>264</sup>. Esses dois ingredientes estão presentes na formação de Sigfrid, que não hesita em explicitá-los em seu momento de rebelião. Primeiro, com relação à mãe:

*SIGFRID: ESCUTE-ME! (Ele é obedecido) Considere primeiro, considere a minha Ruby... Che bella, eh? A matriarca triunfante. A Madonna entumbada, oh desculpe, eu quis dizer entronada. Uma medusa exuberante em um campo de... uma Medusa exuberante.(...)*

(...)

*SIGFRID: (Em êxtase, atirando para todos os lados) O que eu mais gosto na minha Ruby são os seus dentes. Ela sempre morde qualquer um que tente me amedrontar e depois me abraça. Ela sempre morde qualquer um que venha me tirar daqui... do nosso ninhozinho. Isso a assusta. Minha Ruby é um leão nesse departamento. Uma senhora leão. Uma fera<sup>265</sup>!*

Momentos depois, com relação ao pai:

<sup>263</sup> FREUD, Sigmund. *Uma teoria sexual*. In FREUD, Sigmund. *Obras completas de Sigmund Freud. Volume VIII – Uma teoria sexual/Metapsicologia/Mais além do princípio do prazer*. Tradução C. Magalhães de Freitas; Isaac Izecksohn. Rio de Janeiro: Ed. Delta S. A. [s.d.] p. 19.

<sup>264</sup> Uma vez que meu trabalho versa sobre uma peça teatral norte-americana e a maior parte de minha discussão leva em conta as condições históricas e culturais presentes especificamente naquela país, creio ser assaz importante deixar aqui registrado que muito das visões extremadas a respeito da condição patológica da homossexualidade deve-se às posturas moralistas com relação ao assunto defendidas por psicanalistas norte-americanos, quer sejam eles contemporâneos de Freud ou seus seguidores e disseminadores de suas idéias. Para o leitor que deseje se iniciar na discussão da questão sugiro a leitura do ensaio de ABELOVE, Henry. *Freud, male homosexuality and the Americans*. IN ABELOVE, Henry et al (editors) *The lesbian and gay studies reader*. New York: Routledge, 1993. pp. 381-93.

<sup>265</sup> MCNALLY, Terrence. (b) op. cit. p. 71.

*SIGFRID: (...) (Vai para perto de Fa.) Eu tive um pai que não significou nada para mim. Nada, nada, nada, nada. Acorda, Fa! Pelo menos uma vez acorde e dê uma espiada. Veja o que nos tornamos. Veja o que aconteceu com seus pobres e inocentes filhinhos. Há alguma coisa lá fora e veja como nós lidamos com ela. VOCÊ NÃO SIGNIFICOU NADA<sup>266</sup>!*

McNally não utiliza a ausência do pai e a super-proteção asfíxiante da mãe como modelo explicativo para o fato de Sigfrid apresentar tendências homossexuais. Esses fatos são apresentados como causadores da inabilidade do jovem para lutar contra a “coisa lá fora”. Dito de outro modo, é a desestruturação do modelo clássico da família nuclear patriarcal que provocou em Sigfrid a paralisia que apresenta no presente. Seguindo esse raciocínio, somos levados a intuir que, se sua família tivesse seguido o modelo tradicional, o jovem não teria se transformado num ser sem perspectivas.

Ora, o efeito de sentido gerado na obra é precisamente o de reforçador da estrutura social dominante. Os conservadores e reacionários de plantão apontam como causa dos problemas sociais precisamente esse esfacelamento da estrutura da família patriarcal. E a homossexualidade, um dos pontos centrais da peça, é encarada como um desses “problemas”. Inteirando-me das notícias do dia (31/03/2006) pela tela do computador, antes de iniciar a escrita deste trecho da tese, deparei-me com a notícia de que o atual papa, Benedito XVI, dirigindo-se a políticos italianos afirmou que a igreja tem o direito e o dever de defender o reconhecimento e a promoção da estrutura natural<sup>267</sup> da família definida como a união entre um homem e uma mulher baseada no casamento. Essa afirmação, nada surpreendente, veio dez dias antes das eleições gerais italianas e claramente foi um recado do papa àqueles que advogavam a concessão de certo reconhecimento legal para casais gays e também os heterossexuais não casados legalmente.

Assim, se no caso da morte de Clarence McNally transgride ao nos levar a entender que ela não foi causada por sua homossexualidade *per se*, mas pelo modo com é encarada pelo grupo social dominante, no caso de Sigfrid o dramaturgo cai na armadilha engendrada pelo sistema, “naturalizando” a família patriarcal, célula *mater* da

---

<sup>266</sup> Id. p. 72.

<sup>267</sup> Lembrando sempre que, do ponto de vista da ideologia dominante, só é “natural” aquilo que está de acordo com as normas por ela reconhecidas.

sociedade, a qual por definição não pode tolerar qualquer arranjo que não seja aquele explicitado pelo papa ou por um psiquiatra norte-americano chamado Fred Brown:

*Nossos valores na sociedade ocidental são fundados na santidade da família, no direito à propriedade e na crença do desenvolvimento pessoal. A família só pode ser estabelecida através do intercuro sexual e isso confere um elevado valor à mulher. A aquisição de propriedades e o sucesso terreno são vistos como objetivos eminentemente masculinos. O indivíduo que externamente é masculino, mas aparenta inserir-se no universo feminino devido a sua preferência por outros homens, nega estes valores de nossa civilização. Ao negá-los, deprecia aqueles objetivos que carregam peso e muito colorido emocional em nossa sociedade, consequentemente despertando a hostilidade daqueles para os quais esses valores são de grande importância<sup>268</sup>.*

O trecho acima encontra-se transcrito em um manifesto publicado pela sessão londrina da *Gay Liberation Front* em 1971. Os autores do documento sabiam que o modo como a sociedade ocidental se organiza é, por princípio, excludente em relação aos gays. Usaram as palavras de um psicanalista conservador porque a retórica do pecado àquela altura já se encontrava bastante enfraquecida no mundo anglo-saxão, tendo sido amplamente substituída pela idéia da homossexualidade como patologia. Ocorre que as duas retóricas – a do pecado e a da patologia – acabam tendo o mesmo efeito final, a saber, a preservação da estrutura familiar patriarcal. Portanto, os ativistas mais radicais dentre os gays sabiam que, para se alcançar qualquer grau de desestigmatização da homossexualidade, a estrutura social tinha de ser radicalmente transformada, especialmente o conceito de família. McNally – que, lembremos, dedicou a peça a seus pais – neste ponto coaduna a sua visão de uma sociedade que aceite os gays com a dos ativistas assimilacionistas, ou seja, a aceitação daqueles sem a mudança estrutural da base na qual essa sociedade está fundada. Vemos, por conseguinte, que o autor atinge o limite de sua capacidade transgressora nesse ponto. Desse modo, o que parecia ser uma peça totalmente subversiva, escandalosa, que estilhaça a família tradicional, acaba funcionando em parte como “denúncia” de ter havido um desvio de rota fraturando uma estrutura que devia harmonicamente constituir-se de um pai presente e uma mãe não dominadora<sup>269</sup>. E esse desvio culminou no fracasso da

<sup>268</sup> BROWN, Fred. apud POWER, Lisa. op. cit. pp. 323-4.

<sup>269</sup> Obviamente que não por acaso, a década de sessenta nos EUA começou a presenciar uma significativa queda na porcentagem de lares constituídos pela “*família nuclear ocidental clássica, o casal com filhos*”,

formação de Sigfrid e Lakme. É essa crença subjacente numa família idealizada que supostamente produziria indivíduos capazes de lutar contra a “coisa lá fora”, que termina por implodir boa parte da capacidade revolucionária que a obra poderia ter.

Essa implosão, entretanto, não invalida a peça. Pelo contrário, permite-nos agregar pelo menos mais dois elementos à sua análise. Em primeiro lugar, mostra-nos que em toda obra existem componentes da ideologia dominante além de conteúdos utópicos e transformadores. Em segundo lugar, a coadunação, mesmo que inconsciente, entre McNally e os assimilacionistas fornece-nos elementos para a detecção do próprio descaminho do Movimento Gay e dos movimentos sociais em geral, os quais, sucumbindo à ideologia dominante, optaram por modificações tópicas no sistema e não pelo seu questionamento mais radical e profundo. A peça acaba por expor um nervo do sistema ideológico dominante em um de seus efeitos mais típicos, a saber, a capacidade que tem de deglutir e neutralizar atitudes verdadeiramente rebeldes.

Espero que a comparação estabelecida entre o motivo da morte de Clarence e a situação de paralisia de Sigfrid tenha servido de explicitação. Porém, faz-se necessário encaminhar-nos para a análise do fim da peça a fim de podermos penetrar no coração do que a meu ver é a contradição social que McNally tinha nas mãos para resolver simbolicamente com *And Things that Go Bump in the Night*.

Assim que a vitória de Ruby se concretiza, seu filho retoma a litania, a qual se encerra com os três exclamando, quase aos gritos: “E NÓS SOBREVIVEMOS A VOCÊ!”<sup>270</sup>” A indicação cênica instrui que deve haver silêncio profundo e que todos devem permanecer imóveis no palco, dando a sensação de que a peça tenha terminado. Essa impressão de *tableau*, todavia, é abruptamente quebrada por Sigfrid, que cruza o palco repentinamente para acender as luzes, reativando assim a brancura ofuscante do palco, a qual de início parecerá ainda mais ofuscante do que antes, uma vez que, além da projeção do rosto de Clarence na parede, o palco encontrava-se iluminado apenas por velas desde o início do terceiro ato. Luzes acesas, todos com exceção de Grandfa

---

as quais “caíram de 44% de todas as casas para 29% em vinte anos (1960-80)”. In HOBBSBAMM, Eric. op. cit. p. 326.

<sup>270</sup> MCNALLY, Terrence. (b) op. cit. p. 74.

começam a conversar sobre amenidades e a tirar as roupas usadas durante o ritual com Clarence<sup>271</sup>.

Dramaturgicamente, o falso final e todas as mudanças cênicas reforçam vez mais a idéia de que o episódio com o jovem ativista foi realmente um ritual. Finda a cerimônia, era mister retomar a vida cotidiana, como se nada tivesse acontecido. No caso mais específico da representação dos gays esse “final” - sintomaticamente afirmando que as demais personagens sobreviveram a personagem gay – corresponderia à solução dada às *problem plays*, ou seja, a personagem gay havia adentrado seu mundo, conturbando-o, e, ao final, havia sido eliminada e tudo voltaria a ser como antes com a resolução do “problema” da homossexualidade. Ocorre, porém, que McNally não quis fazer uma *problem play* e, com relação à família de Ruby, aquela noite definitivamente não seria como as demais. Se a visita de Clarence diferiu de todas as anteriores, o fim da noite também estava fadado a ser distinto. O barulho da coisa tornava-se cada vez mais audível e freqüente. Ruby pede que um disco seja colocado na vitrola e que o projetor seja desligado para que se livrassem da imagem de Clarence. Todavia, seus dois desejos não podem ser atendidos porque os equipamentos não respondem aos comandos.

Logo após a Segunda Guerra a indústria colocou uma vasta gama de bens de consumo à disposição de quem tivesse dinheiro para comprá-los. Isso porque o esforço para a produção de tudo o que estivesse relacionado à atividade bélica determinou um salto quantitativo e qualitativo na tecnologia disponível, a qual passou a ser aplicada para a produção de toda sorte de aparelhos e produtos. Este período também marcou a produção em escala descomunal, jamais vista até então, de produtos desenvolvidos no período entre-guerras, mas cuja colocação no mercado fora temporariamente posta em compasso de espera devido ao conflito.

Na introdução de seu livro de história oral sobre mulheres na década de cinqüenta, Brett Harvey afirma que “[a]s revistas e os noticiários estavam infestados de casais sorridentes comprando casas, utensílios domésticos e automóveis novos e brilhantes. Em 1956, os americanos compravam 20.000 aparelhos de TV por dia e duas famílias entre três possuíam pelo menos um aparelho de TV<sup>272</sup>. A aquisição de toda sorte de mercadorias e a crença de que o consumo por si só traria a felicidade ou se

---

<sup>271</sup> Id. pp. 74-5.

<sup>272</sup> HARVEY, Brett. op. cit. p. xv.

constituiria em paliativo para a resolução de problemas não era novidade, uma vez que nos anos cinquenta o capitalismo não apenas já se encontrava plenamente instalado nos EUA, mas também parecia que tinha atingido o seu zênite e duraria para sempre. Entretanto, não se pode negar que o término da Guerra projetou esse ideário a proporções estratosféricas.

McNally usou esses índices de progresso tecnológico de maneira bastante farta ao longo da peça através do uso de *intercom*, projetores, câmeras fotográficas, os quais, como na guerra, são usados, inclusive, para auxiliar o processo de aniquilamento de Clarence. Agora, ao final e diante da iminente chegada da coisa, a falha no funcionamento dos equipamentos eletrônicos serve como metáfora para a futilidade da noção de que tais bens materiais sirvam como escudo protetor que defenda ou proporcione uma válvula de escape para uma realidade maior, que demanda luta para mudança. Caracteristicamente, Ruby entende perfeitamente que os bens materiais não servem para solucionar tais problemas. Ainda no primeiro ato, antes mesmo de aparecer em cena – ou seja, quando só ouvíamos sua voz através do *intercom*, precisamente um dos índices desses bens materiais – a ex-diva dirigira-se a Sigfrid deste modo:

*VOZ DE RUBY: (...) Eu gostaria muito de saber por que apesar de todo o cuidado, amor e proteção que eu despejei em você... por que apesar de todas as coisas boas e adoráveis que eu tenho dado a você – esta casa, para mencionar apenas uma delas - ... por que apesar da sua aparência fabulosa, seus cachos dourados, seu corpo lindo e em forma, o qual eu sempre o encorajei a manter... por que apesar de você ter tanto... tantas cosinhas na sua cestinha... por que (mudando abruptamente de tom) você acabou se tornando um filho da puta desprezível<sup>273</sup>*

Considerando-se que Sigfrid tem apenas vinte e um anos e que McNally determina na rubrica inicial que o tempo da peça é o presente, ou seja, meados da década de sessenta à época da montagem na Broadway, boa parte da criação do jovem se deu no período da explosão de consumo dos anos cinquenta. Toda a parafernália à disposição não contribuiu para transformar Sigfrid em alguém melhor. Do mesmo modo, essa mesma parafernália não salvará as personagens de *And Things that Go Bump in the Night*, da destruição pela coisa.

---

<sup>273</sup> MCNALLY, Terrence. (b) op. cit. p.10.

Após constatar que os aparelhos não respondem aos comandos, Ruby tenta ainda manter um tom animado, porém torna-se cada vez mais difícil deixar de ouvir o som da coisa que se aproximava. Lakme vai para a cama e, quando Sigfrid manifesta o desejo de se retirar da sala também, a mãe tenta persuadi-lo a permanecer ali porque tem medo de ficar só. Medo e incerteza dominam Ruby no momento: “*Sigfrid! (Ele pára, mas não se volta para ela) Mais cinco minutos? (Ele começa a se mover novamente). SIGFRID! (Novamente ele pára, mas não se vira para ela) O que vai ser de nós <sup>274</sup>?*”. O filho responde que não acontecerá nada a eles, que seguirão em frente e complementa exortando a mãe a confirmar sua previsão inquirindo Clarence. Ansiosa por ouvir palavras que corroborem sua postura escapista e que atenuem seu medo, de início a matriarca aceita a afirmativa do filho, que saíra de cena logo após a afirmação. Entretanto Ruby logo se dá conta de algo: como poderia ela perguntar qualquer coisa a Clarence, se este estava morto? O que Sigfrid poderia querer ter dito com aquilo? Certamente, que morreriam também. Como já vimos, mãe e filho tinham exata consciência de que o modo como lidavam com a situação que viviam os levaria à destruição. É nesse momento que Ruby faz seu contundente e desesperado monólogo final:

*RUBY: (...) (Pausa. A batida. E então, como um relâmpago) EU NÃO SOU UMA PESSOA ESTÚPIDA. QUE OUTRA ALTERNATIVA HAVIA? (Pausa. A batida) Nós somos águias<sup>275</sup>, Grandfa, sim, nós somos. Sabe, nós possuímos certa estatura. Nós não somos gatinha. Não somos gente patética. Há algo de heróico em nós. (Pausa. A batida.) NÓS ESTAMOS SEGUROS. AQUI EMBAIXO, ESTAMOS SEGUROS. (Pausa. A batida) Perguntar ao Clarence? Eu não tenho nada para perguntar ao Clarence. Eu tenho é algo para dizer a ele. Algo que ele deveria ter sabido. Apesar de toda aquela história de militância, nós é que éramos os engajados, afinal de contas. Éramos sim. (Pausa. A batida) VAI PASSAR. ESSA COISA VAI PASSAR PELA GENTE. (Pausa. A batida) Está vendo, Clarence, nós assumimos uma posição com relação a essa coisa. A diferença é que nós fizemos alguma coisa. Nós agimos de acordo. Nós não somos mais do tamanho da vida. Somos maiores do que você. Nós transcendemos – (Uma BATIDA enorme. Ela titubeia. Então, fazendo força para continuar) Nós sobrevivemos a tudo e vamos sobreviver a esta noite. Nós faremos isso. Nós estamos preparados para esta noite. Nossas vidas foram feitas para isso. É nossa razão de ser. Nós estamos vindicados.... nesta noite... finalmente... totalmente... estamos vindicados agora, esta noite! (A pancada. Aterradora, avasaladora, devastadora. Como um forte soco no estômago. Sem reverberações. Uma pancada triturante, dura, seca) SIGFRID DISSE QUE*

---

<sup>274</sup> Id. p. 77.

<sup>275</sup> Novamente, uma alusão a um poema que Sigfrid escrevera quando mais jovem.

*CONTINUAREMOS... NÓS CONTI – (E novamente aquele som devastador e depois o silêncio, muito longo. (...))*<sup>276</sup>

O que Sigfrid dissera, entretanto, não era verdade. Eles não continuariam. Enquanto a intensidade e a frequência das pancadas aumentam, Lakme e o irmão voltam ao palco ao mesmo tempo em que Grandfa começa a abandoná-lo (retornarei a Grandfa mais adiante). A Mensagem para o Mundo começa a ser tocada de novo – como que vinda do nada -, precisamente no ponto em que Ruby afirmara que eles não prevaleceriam. Desta vez, porém, a Mensagem vem entremeada pelas pancadas. Ruby e os filhos sentam-se bem no meio do palco, encarando a platéia, impávidos, sem moverem sequer os olhos. Quando Grandfa está prestes a desaparecer da cena, arrastando-se escada acima, as luzes começam a diminuir. Assim que as últimas palavras da Mensagem são proferidas, Grandfa está fora do palco e os outros três membros da família continuam estáticos. Finda a Mensagem, só resta o silêncio entre uma pancada e outra. O palco fica totalmente às escuras e uma enorme pancada é ouvida, encerrando a peça.

O modo como Ruby alude à suposta grandiosidade de sua vida e de seus filhos, bem como o modo como cumpre o seu destino sem titubear deve nos remeter ao mundo das personagens trágicas. Creio não ser errôneo interpretar o fim de Ruby e sua família como uma espécie de “destino” que era esperado por todos e torna-se inevitável pelo caminho que escolheram seguir. Em sua própria Mensagem para o Mundo, a ex-diva reconheceu e vaticinara que não prevaleceriam, e, momentos antes de encontrarem seu fim, o filho deixara implícita a mesma coisa. McNally escreveu no prefácio à primeira edição:

*É uma tragédia da inteligência. Ruby percebe muitas verdades com demasiada clareza, mas não enxerga a verdade básica: não podemos destruir tudo sem destruímos a nós mesmos. Sua falha é a negação de todos os laços com a humanidade. O seu modo de vida deve terminar como termina: em um colossal suicídio. Sua Mensagem para o Mundo se cumpriu. (...) Entretanto, ela não se acovarda diante do curso inexorável de seu destino iminente. Ela não consegue rastejar. Não sabe implorar. Ela encontra o seu destino de cabeça erguida e em atitude de desafio, como um Prometeu de saias*<sup>277</sup>.

<sup>276</sup> MCNALLY, Terrence. (b) op. cit. pp.77-8.

<sup>277</sup> MCNALLY, Terrence. (a) op. cit. pp. 7-8.

Como este trabalho não se propõe a discutir se a tragédia é ou não possível nos dias de hoje, devo explicitar a posição teórica com a qual compactuo: a de Raymond Williams, afirmando que o trágico é perfeitamente possível fora de seu contexto grego, levadas em conta as especificidades históricas nas quais as peças ou situações estejam inscritas<sup>278</sup>. Aliás, como veremos com mais detalhes a seguir, a época de produção de *And Thigs that Go Bump in the Night* era propícia à escrita de obras com forte conteúdo trágico porque esses tipos de estrutura de sentimento “*não ocorrem nem em períodos de real estabilidade, nem em períodos de conflito aberto e decisivo*”, mas sim em momentos históricos onde se constata grande tensão provocada pela passagem de um período a outro, ou, para continuar citando Williams, “*sua condição é a verdadeira tensão entre o velho e o novo*”<sup>279</sup>.

A condição trágica da peça reside no aniquilamento causado por um mundo que os oprimia, porém contra o qual não lutaram. Ou cabe dizer que lutaram de maneira incorreta? Afinal, pouco antes de perecer Ruby afirmara que, a seu modo, ela e os filhos haviam “*assumido uma posição com relação a essa coisa*”. A dimensão trágica aquilata-se ainda mais quando nos lembramos de que as personagens sequer possuíam consciência a respeito de contra o que poderiam lutar. A coisa não tem nome nem forma. Acuados e amedrontados por algo sobre o qual sabem - por ouvir dizer - apenas que tem uma possante capacidade de destruição, os membros da família assumem uma determinada posição perante a coisa, que acaba conduzindo-os à própria destruição. Ela é destruída por tentar escapar do mundo em que vive reproduzindo o que a coisa faz, ou seja, destruir. Talvez por tentar imitar a coisa essa Prometeu de saias tenha encontrado seu destino trágico. Mas também sua falha trágica está em evadir-se pela resignação. O herói trágico grego resignava-se perante sua morte, perante seu destino, uma vez que este estava intimamente ligado ao destino de toda uma comunidade. Ruby, ao contrário – impedida de agir assim devido à brutal era de individualismo na qual se encontra – perece precisamente porque se resignou à coisa! Embora enfrente sua morte com certa impavidez, em certo sentido podemos dizer que a ex-cantora não desistiu da vida para morrer por ela, mas sim havia desistido de viver muito tempo antes e foi isso que selou

---

<sup>278</sup> Para uma indispensável discussão a respeito do tema WILLIAMS, Raymond. *Tragédia moderna*. Tradução Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. especialmente as páginas 70 a 76.

<sup>279</sup> WILLIAMS, Raymond. (b) op. cit. p.79.

seu destino. Ruby foi apenas uma das causadoras de sua própria destruição; não esqueçamos que estava encurralada pela coisa e, portanto, atribuir-lhe culpa total por sua destruição seria vez mais fazer o jogo da ideologia dominante e colocar nas costas do indivíduo toda a responsabilidade por seu sucesso ou fracasso a despeito das condições históricas nas quais vive. De qualquer modo, sua morte - assim como a de Clarence o fora antes - pode ser considerada suicídio.

É justamente neste ponto em que menciono o suicídio como resultado da falha trágica de Ruby, que creio ser importante desvincular de vez qualquer tentativa de se filiar a peça do dramaturgo ao chamado Teatro do Absurdo. Elementos dessa forma teatral certamente encontram-se presentes na obra, e eu os detectei conforme possível e cabível ao longo deste trabalho. Entretanto, creio que em termos de efeito de sentido mais geral, a obra encontra-se bastante afastada dessa modalidade dramatúrgica. Vejamos como Raymond Williams nos define o que chama de “absurdidade”: “[é] *um reconhecimento de incompatibilidades entre a intensidade da vida material e a certeza da morte; entre o insistente esforço de racionalização do homem e o mundo não-racional em que habita*<sup>280</sup>”. Williams está, portanto, a nos falar em contradições, as quais podem se acentuar em determinadas épocas quando ocorre o “*decair da vida espontânea em uma rotina mecânica*” ou quando tomamos “*consciência do nosso isolamento em relação aos outros e até a nós mesmos*”. A época do Teatro do Absurdo não podia ser mais apropriada para tudo isso, conforme nos diz quem o batizou:

*Um sentimento de desamparo quando confrontado com o vasto emaranhado do mundo moderno e a impotência individual em fazer sua própria influência sentida nessa máquina misteriosa e intrincada impregnam a consciência do homem ocidental hoje. Um mundo que funciona misteriosamente fora de nosso controle consciente deve parecer absurdo. Ele não mais tem um propósito religioso ou histórico; cessou de fazer sentido*<sup>281</sup>.

Essa época de crise, propícia para o florescimento do espírito trágico, mas também para a constatação e afirmação da perda de sentido do mundo e morte da história era o que se apresentava a Terrence McNally quando escreveu *And Things that Go Bump in the Night*. Ruby e seus filhos constatarem essa perda de sentido e escolhem o

---

<sup>280</sup> Id. p. 228.

<sup>281</sup> ESSLIN, Martin. op. cit. pp. 219-20.

caminho da resignação e da alienação. A matriarca, Sigfrid, e Lakme demonstram claramente alguns dos traços recorrentes nas personagens de muitas peças do chamado Teatro do Absurdo: evadem-se em estéreis jogos de palavras, acreditam apenas na futilidade da existência e crêem que nada pode ser feito para mudar o estado das coisas. Incapazes de compreender a complexidade asfixiante do mundo a sua volta, tentam fazer de conta que vivem em segurança refugiando-se na sua sala de estar-porão, infligindo sofrimento a quem porventura se encontre nela, inclusive a eles próprios. A gratuidade do ataque a Clarence, que não tem função alguma para um possível enfrentamento da situação em que vivem, demonstra claramente o Absurdo em que se encontram Ruby e seus filhos, que se entregam à futilidade de passatempos perversos ao mesmo tempo que apresentam extrema paralisia para lidar com a situação real do mundo lá fora.

Entretanto, é essa mesma paralisia frente ao mundo externo que os conduz todos à própria destruição. Creio que a escolha de McNally está explícita ao proceder desse modo com relação ao destino de suas personagens alienadas. A escolha do autor recai na ênfase na luta, na tentativa de se mudar a situação em que se vive. Ao invés de sucumbir ao fascínio da moda e admitir que o mundo havia perdido o sentido e que de nada adiantava ao homem lutar por ele, o dramaturgo texano insiste na necessidade da luta e na historicidade das situações, ou seja, se as situações não são dados essenciais, mas sim, históricos, podem ser mudadas. Se acaba insistindo na falha de uma estrutura – a saber, a família nuclear patriarcal - que por princípio exclui aqueles que provavelmente pertencem a um dos setores mais oprimidos da sociedade – os gays – isso apenas nos faz constatar o poder mistificador poderosíssimo da ideologia, que faz ver ordem naquilo que produz metodicamente a desordem, para lembrar o que diz Iná Camargo Costa em sua esclarecedora introdução à tradução brasileira da obra de Williams, citada há pouco<sup>282</sup>.

Antes de seguir essa linha de raciocínio, que levará à etapa final deste trabalho, cumpre constatar que também na forma a peça de McNally não segue os parâmetros do Teatro do Absurdo, embora alguns recursos comumente presentes nesse tipo de dramaturgia apareçam aqui e ali. O pouco de Absurdo que aparece expressamente na forma – especialmente os jogos semânticos – parece-me não passar de artifício dramático, o qual, se não pode ser acusado de estar presente em vão, também não chega

---

<sup>282</sup> COSTA, Iná Camargo. *Tragédia no século XX*. In WILLIAMS, Raymond (b) op. cit. p. 16.

a inscrever a peça nessa convenção teatral. Inscrevê-la aí é conveniente apenas para aquela grande parcela da crítica pronta a corroborar o processo de apagamento da práxis política dos anos sessenta, apontado por Jameson e por mim citado na introdução deste trabalho. Olhar a peça como Teatro do Absurdo relativiza e dilui a contundência dos expedientes críticos figurados principalmente na relação entre a coisa e o sistema ideológico dominante. O “desmonte” do lado crítico do trabalho de McNally entra em cena precisamente quando se passa a olhar a coisa como o incognoscível, e não como algo concreta e historicamente determinado.

Como já afirmei anteriormente, é no Expressionismo que devemos buscar as influências mais vitais da peça. E é o desfocamento das situações, causado pelo uso das técnicas expressionistas, que constrói uma ilusão de ótica que me parece fundamental. À primeira vista, esses elementos encontram-se utilizados em uma obra que não logra desvencilhar-se tanto quanto parece pretender do modelo da tradicional peça bem-feita em sua estrutura de sentimento.

As luzes cegantes, os pseudo-diálogos, os sons ensurdecadores, o aspecto ritualístico, o falso final no terceiro ato, a confusão do “dentro” e do “fora” – para citar apenas os elementos principais detectados neste trabalho – aparecem como auxiliares para contar uma história que segue parâmetros claros da peça realista. Trata-se de um momento especial na vida daquelas personagens. A noite em que se passa a peça não é mais uma noite no fluxo de noites da existência daquelas pessoas. Naquela noite, a situação de equilíbrio que encontramos no início será colocada em xeque e finalmente resolvida. A morte de Clarence pode não resolver o “problema” social da homossexualidade, mas o final que apresenta a morte da maior parte da família – simbolicamente a punição pela omissão – confere à peça um caráter de “começo, meio e fim”, no qual o final marca a resolução de pelo menos um dos nós dramáticos, a saber, o que ocorre quando não se toma um posicionamento claro e militante frente a uma situação social. Entretanto, será mesmo que o início da peça encontra a situação dramática em equilíbrio? Que espécie de equilíbrio pode haver no universo proposto pelo dramaturgo? Clarence não vem desequilibrar situação alguma; ela já se encontra em desequilíbrio desde os berros iniciais de Ruby ou a tensão entre ela e seu filho. Do mesmo modo, o final trágico das personagens não traz retorno a uma situação de equilíbrio, porque não proõe retorno a situação alguma; todos na casa estão mortos! Ao

que me parece, Terrence faz uso dos elementos constitutivos da estrutura dramática da peça bem feita, precisamente para miná-la por dentro.

Tomemos outro exemplo ainda mais contundente. As personagens são psicologicamente complexas e apresentam conflitos internos. Entretanto, como já vimos, elas podem ser percebidas como representantes de duas gerações historicamente bem definidas: Grandfa representando a geração da possibilidade revolucionária abortada dos anos trinta e Ruby aquela conformista e conformada dos cinquenta. Ora, sendo assim, essa representação adquire caráter de alegorização. Como McNally parece tentar representar a própria totalidade social, é inevitável que necessite de lançar mão do processo alegórico, uma vez que essa totalidade, “*não é uma entidade empírica e não pode materializar-se como tal em frente ao espectador*”<sup>283</sup>. Acontece que, se as personagens são alegorias geracionais, qualquer eventual individualidade ou psicologização fica relativizada, pois há um dado coletivo sempre representado implicitamente. Vez mais um elemento formal do drama é dissolvido internamente.

Finalmente, outra convenção do drama posta em xeque é a imposição das vontades das personagens através do diálogo. Tal imposição, que por diversas vezes acaba não funcionando em nível superficial, acaba prevalecendo ao final, porque Ruby vez mais consegue impor sua vontade sobre seus filhos. Mas o que acontece a partir disso? Ruby não vence porque ao final é destruída, do mesmo modo como seus filhos o são. Novamente relativiza-se outro elemento da estrutura dramática. E, mesmo que não percesse, Ruy ainda não seria a vencedora, uma vez que não consegue impor sua vontade a Grandfa, que é a personagem que mais representa o conteúdo utópico da obra. Sendo assim, creio que McNally usou as armas do sistema para investir criticamente contra ele.

O papel do ancião é, de certo modo, o de guardião/depositário da História. A crônica que está a escrever propõe-se a contar os fatos que vivenciou no meio daquela família. Isso é tratado com desdém e ironia por Ruby, Lakme e Sigfrid. A importância da crônica (História) na obra é tão grande que nossa atenção é chamada para ela desde a primeira fala de Ruby. Ao longo da peça as personagens repetidamente aludem à crônica, o que demonstra seu caráter de *leitmotiv*:

---

<sup>283</sup> JAMESON, Fredric. *The geopolitical aesthetic: cinema and space in the world system*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1992. pp. 45-6.

*RUBY: (Um pouco arrependida de ter tocado no assunto) Grandfa, ponha tudo o que está pensando naquele livrinho que você está escrevendo. Escreva tudo em seu romancelzinho.*

*GRANDFA: (Ela tocou em um ponto nevrálgico) Crônica! Não é um romance. É uma crônica.*

*RUBY: Crônicas contam a verdade, Grandfa. O seu livro é cheio de mentiras. Portanto, seu livro é um romance.*

*GRANDFA: “Era Assim: Uma Crônica”. Um livro de fatos. Fatos históricos!*

*RUBY: Fatos não, Grandfa. Mentiras. Invenções não históricas. Bobagens!*

*GRANDFA: (Nunca desistindo da ofensiva) Fatos sobre vocês... A verdade!*

*RUBY: (Sua última defesa) Que maravilhoso, Grandfa. Siga em frente com seu romancelzinho. Continue se iludindo. Não perca tempo! Resta tão pouco tempo*

*GRANDFA: (Prosseguindo com determinação) Pode deixar! Os velhos lembram. Lembram de tudo! Sua função é essa: lembrar.*

*RUBY: (Recuando) Lakme!... Cadê essa menina?*

*GRANDFA: (Prosseguindo) Apenas os jovens não gostam disso. Não gostam de recordar. Têm medo... Medo da verdade! Os fatos os amedrontam. A memória os amedronta. Os velhos os amedrontam!!<sup>284</sup>*

Ao final da peça, diante da capitulação de Sigfrid, Grandfa começa a rasgar as páginas de sua crônica. Em um momento de dúvida, chega a repetir algumas das palavras que haviam estado nas bocas de Ruby e de Sigfrid.

*GRANDFA: (Rasgando as últimas páginas da Crônica.) E então é isto o que existe... É assim que termina... No final, o silêncio. (...) O mundo é assim. Deste jeito. Que assim seja. (Há apenas uma página sobrando na Crônica. Ele escreve nela com um movimento grande e decidido.) Não! (...)<sup>285</sup>*

Ter rasgado a última página da Crônica e aceitado o mundo tal qual ele se apresentava teria significado a vitória da estrutura social sobre qualquer possibilidade de ação humana, por menor que fosse. Teria significado metaforicamente o fim da História, o descarte do passado, a morte do sujeito atuante e a negação da possibilidade

<sup>284</sup> MCNALLY, Terrence. (b) op. cit. pp. 17-8.

<sup>285</sup> Id. p. 78.

de um futuro melhor, enfim, teria significado a morte da utopia. No último instante, porém, Grandfa decide não fugir da luta e afirma que as coisas não têm que ser como são. Há possibilidade de mudança.

A evasão dos demais membros da família em jogos de palavras, em estereis exercícios de crueldade que ilusoriamente tornavam-nos mais fortes do que aqueles a quem humilhavam ou destruíam acabou tornando-os presas indefesas da tal “coisa lá fora”. Não perceberam que ao se render a ela estavam precisamente fazendo o seu jogo, que é o que lhe dava a força para se manter. A maior parte da família vivia em um mundo “pós-moderno”, o qual viria a ser brilhantemente descrito décadas mais tarde por Fredric Jameson, especialmente em seu *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism* e em ensaios presentes nas coletâneas *A Cultura do Dinheiro* e *As Sementes do Tempo*<sup>286</sup>, dentre outros.

Encurralados naquele porão, Ruby, Fa e os filhos viviam em um mundo onde o tempo dava a impressão de um eterno presente, uma vez que o passado fora descartado e um futuro diferente era visto como impossível. A categoria tempo fora substituída pela categoria espaço: lembremos que o *intercom* possibilitava a todos escutarem o que ocorria em qualquer canto da casa e também se comunicarem mesmo estando em cômodos diferentes. Ao se referir à substituição da categoria do tempo (essencial para o Modernismo e sua obsessão com sua passagem) pela do espaço, o crítico norte-americano alude ao fato de que tudo na pós-modernidade virou texto. O refúgio nos jogos de palavras e a miscelânea de formas discursivas utilizadas pelas personagens é coincidente com a afirmação jamesoniana, especialmente em sua definição do que seja pastiche, que é o que ocorre nessa vazia canibalização de estilos perpetrada pela família.

Essa canibalização de estilos no que tange ao comportamento da família encontra seu ápice no ritual que mistura ópera com cultura de massa (Lakme fantasiada de *Green Hornet*). Esse esmaecimento da antiga fronteira entre alta cultura e cultura de massa – fronteira essa que ainda era preservada no Modernismo – é apontado como um dos principais traços característicos da pós-modernidade. No que tange ao efeito de sentido da obra, acredito que a escolha de McNally em enfatizar que tudo aquilo não passou de um jogo fútil que não os conduziu a lugar algum, a não ser sua própria destruição, adquire contornos políticos muito sérios. A noção do pastiche - grosso

---

<sup>286</sup> Ver bibliografia no fim deste trabalho.

modo, a utilização aleatória de diversos estilos que acaba por se constituir em um amontoado de referências sem sentido - está intimamente ligada à noção de *camp*, que é quase uma instituição dentre alguns gays<sup>287</sup>. O pastiche está intimamente ligado ao *camp*, mas não é sinônimo deste, uma vez que a utilização – quase sempre sardônica – de elementos da cultura dominante pelos gays pode ter papel político importante na sub-cultura. Acima, já demonstrei como as referências à ópera e ao próprio *Green Hornet* constituem-se em elementos cuidadosamente pensados e que se encontram intimamente ligados à construção do sentido da peça. Destarte, é seguro inferir que em nível mais profundo – e retomando a idéia de que a obra de McNally deve ser entendida dentro do contexto do movimento gay - o total desperdício de energia por parte da família naquele jogo equivale a dizer que, se o *camp* não for entendido e utilizado como um modo de re-significação de elementos culturais extraídos de uma sociedade predominantemente hostil ao homossexualismo a fim de servirem como instrumentos críticos explicitadores da falta de controle de uma sub-cultura sobre zonas sociais e discursivas nas quais encontra-se excluída, ele não serve para coisa alguma, a não ser propiciar fugazes momentos de diversão ou fuga alienada. Do ponto de vista sub-cultural, essa simbólica tomada de controle dos elementos culturais disponíveis é essencial, inclusive, para a própria sobrevivência da sub-cultura:

*A ideologia dominante constitui subjetividades que acharão a sua visão de mundo “natural”. (...) A nossa subjetividade é construída nestes termos. Sub-culturas são importantes, então, porque constituem subjetividades parcialmente alternativas*<sup>288</sup>

Além de explicitar a falta de controle, o uso do *camp* pode contribuir para que os membros da sub-cultura consigam desenvolver essas *subjetividades parcialmente alternativas* e, através do compartilhamento delas e da demonstração de que esses mesmos elementos culturais não são “naturalmente” tomados como dominantes, mas antes são representações da dominação de uma sociedade heteronormativa. A possível

---

<sup>287</sup> O material publicado sobre o *camp* é vastíssimo, indo desde publicações acadêmicas até artigos de jornais e revistas de massa. Recomendo duas coletâneas de ensaios onde o leitor poderá encontrar argumentos favoráveis e contrários a essa estética. BERGMAN, David (ed.). *Camp Grounds: style and homosexuality*. Amherst: University of Massachusetts Press, 1994. e CLETO, Fabio. *Camp - queer aesthetics and the performing subject: a reader*. Ann Harbor: The University of Michigan Press, 1999.

<sup>288</sup> SINFIELD, Alan. *Culture and authority*. Working Papers on British Studies 3. São Paulo: Departamento de Letras Modernas/FFLCH/USP, [s.d.] p. 18.

desnaturalização desses elementos culturais pode levar os gays a perceberem mais facilmente sua posição de desvantagem – e uso o termo eufemisticamente – social, econômica e política na estrutura social vigente.

Ora, o uso do *camp* na peça, no que concerne às relações entre as personagens, não resultou em nada disso, muito pelo contrário. Conscientes que eram da situação asfixiante em que viviam, a família de Ruby tentava evadir-se dela utilizando-se de jogos vazios constituídos de retalhos de um mundo de escombros que ameaçava destruí-los, mas que não tencionavam modificar, apenas reproduzir de modo especular direcionando essa destruição a quem julgavam mais fracos. Ao negar o potencial de mudança, a ex-diva e seus filhos negaram-se a si mesmos qualquer chance de sobrevivência ou ação transformadora. Creio que o caráter de ação política na obra, portanto, faz-se claramente representado aí, porque, ao negarem a possibilidade de ação, enclausurando-se em um porão, enterraram-se a si próprios em um mundo desistoricizado, “pós-moderno”, no qual apenas o vazio e a futilidade das ações imperavam. Ou, para usar um termo muito caro tanto aos defensores, quanto aos detratores da pós-modernidade, um mundo de simulacro: uma vez que a ação conseqüente havia sido descartada como impossível, restava à família a falsa sensação de poder e capacidade de agir sobre alguém mais fraco, utilizando-se do arsenal de tralhas colocado à sua disposição para aliená-los.

Minha abordagem do uso do *camp* até agora centrou-se no efeito que causou na família. Entretanto, não podemos deixar de lado o papel político que desempenhou na morte da personagem gay, Clarence. Se não levarmos isso em conta, parte essencial do efeito de sentido da obra ficará ausente da análise. A fim de levar isso a cabo, retomo a idéia de que o *camp* pode se constituir em modo eficiente para uma sub-cultura, “*amiúde de maneira velada e empregando estratégias dissimuladas, contestar e minar o ‘sistema de valores’ dominante*<sup>289</sup>”. Ora, os elementos usados para o ritual de destruição de Clarence são todos legitimações da sociedade patriarcal heteronormativa. A ópera, via de regra, tem como desfecho a morte de alguém – geralmente mulheres – que de uma forma ou outra transgrediram algum cânone da sociedade patriarcal. O *Green Hornet* caçava os criminosos que colocavam a América em perigo; ora, como já deixei claro, os gays eram criminosos não apenas simbólica

---

<sup>289</sup> JAMESON, Fredric. *O inconsciente político: a narrativa como ato socialmente simbólico*. Tradução Valter Lellis Siqueira. Revisão da tradução Maria Elisa Cevasco. São Paulo: Ática, 1992. p. 77.

mas também literalmente: a sodomia só deixou de ser crime em todos os estados norte-americanos quando a Suprema Corte votou a inconstitucionalidade de leis anti-sodomia em 26 de junho de 2003<sup>290</sup>. Dificilmente um programa laudatório do tipo *Esta é a Sua Vida* poderia apresentar a trajetória de um gay de modo positivo (à época de produção da peça isso era simplesmente impensável!). Conclui-se, pois, que o uso de todos esses elementos pode ser percebido como causa simbólica da destruição de Clarence. Inserido em uma cultura que não tem lugar para ele, resta ao gay reutilizar os traços dessa mesma cultura hostil para virá-la contra o opressor ou sucumbir a ela, o que o levará à morte. Morte física no caso de Clarence, ou simbólica quando o caminho escolhido é a repressão da homossexualidade, fato que não deixa de ocorrer com Sigfrid, o qual, se por um lado não apresenta sentimento de culpa algum por ter mantido relações sexuais com outro homem, por outro só aceita esse comportamento caso mantenha o status de “macho” da relação. Assim, parece-me que o uso que McNally faz do *camp* reforça vez mais a idéia de que foi a cultura dominante que matou Clarence.

Grandfã, com sua preocupação com a História, a passagem do tempo e a crença de que a resistência e a luta por mudança eram possíveis, representa ainda o estágio do Modernismo, por sua vez um estágio do capitalismo anterior àquele ao qual já se rendera o restante da família. Aos leitores não familiarizados com a teoria desenvolvida por Fredric Jameson, creio que uma digressão a respeito da relação entre as fases pelas quais passou o capitalismo e suas correspondências na esfera cultural faz-se necessária para que finalmente possamos chegar ao fulcro do trabalho e perceber qual era a contradição social que McNally tinha em suas mãos. Algo do que será dito a seguir já o foi anteriormente (era inevitável que não o fosse, devido a alguns comentários e análises que tive que fazer a respeito de outros pontos de interesse para análise). Entretanto, creio que a repetição nesta etapa específica do trabalho, quando estamos prestes a chegar ao coração da análise da peça, servirá não somente para aliviar possíveis pontos soltos, como também para confirmar o que foi dito até agora.

Ernst Mandel, em seu influente livro *Capitalismo Tardio*, afirma que vivemos o terceiro estágio do sistema capitalista. Em cada um desses estágios não se alteraram as leis básicas deste modo de produção: a obtenção do lucro e a contínua necessidade que o capital tem de se expandir. Muito pelo contrário, o que caracteriza a mudança de uma

---

<sup>290</sup> Interessante e instrutiva fonte de referências sobre leis anti-sodomia encontra-se no sítio <http://www.sodomylaws.org/> [Acessado em 17 de agosto de 2006]

fase a outra é precisamente o aumento do montante lucrado e a velocidade com a qual o capital se expande, cada vez invadindo mais espaços. O critério para Mandel estabelecer a mudança das fases baseia-se nos saltos tecnológicos observados desde meados do século XIX. De acordo com essa postura, a tecnologia não é entendida como algo que se desenvolve por si só ao sabor da criatividade desinteressada de técnicos e cientistas. Cada salto tecnológico corresponde à necessidade que o capital tem de atingir cada vez mais mercados, vendendo cada vez mais toda sorte de artigos, muitas vezes mercadorias não necessárias, mas artificialmente construídas como essenciais para nossa felicidade por uma poderosa máquina ideológica que já colonizou até mesmo o nosso inconsciente. Fredric Jameson inspirou-se nesse modelo criado por Mandel para compor sua própria periodização, desta feita, priorizando o aspecto cultural. Jameson associa a cada um dos três momentos do capitalismo um momento na história cultural.

A primeira fase do capitalismo é o chamado capitalismo clássico, nacional ou de mercado, que se inicia por volta de meados do século XIX, tendo na máquina a vapor sua representação tecnológica. Mais ou menos nesse período o paradigma religioso é colocado em xeque pela ciência, e o processo de secularização que já vinha em marcha, acelera-se vertiginosamente. O processo de criação do “eu” burguês dá passos largos e é ainda nesta fase inicial que notamos a criação das bases para disciplinas como a psicologia, por exemplo. Neste estágio do capital, ainda pode-se dizer que a experiência do indivíduo coincide com o modelo econômico e social que a rege. Ainda estamos em um mundo “pequeno”, portanto. Em termos literários, esse período corresponde ao período do Realismo, no qual a experiência do herói era a experiência da vida social, a experiência da estrutura. O típico herói Realista percorre um caminho que o leva da ilusão à experiência. Em outras palavras, ele inicia a história acreditando na aparência, vestindo a camisa da ideologia dominante até dar de cara com a estrutura real, propositalmente encoberta pelos liames ideológicos.

As relações de produção, no entanto, vão se tornando cada vez mais complexas e a possibilidade de equiparação da experiência individual com o todo vai se tornando impossível. Passo decisivo ocorre com o próximo salto tecnológico do capitalismo que marcará a estréia da fase imperialista desse sistema econômico. Isso ocorre por volta de meados da década de 80 do século XIX. A introdução da eletricidade e do motor a combustão torna a produção muito maior e mais veloz. Desse modo, os mercados internos nacionais já não mais são suficientes para dar cabo da produção. As nações industrializadas lançam-se à conquista de novos mercados promovendo, literalmente,

uma partilha do mundo (mas entrando em choque entre si, muito freqüentemente). Nesta fase, os diferentes modos de produção dos locais colonizados pelo capital não são necessariamente modificados de modo radical. A estrutura desses locais permanece eminentemente agrícola, baseada em pequenas comunidades rurais. Muito embora o mundo tivesse se tornado “maior” e a produção de bens de consumo também, as mercadorias ainda guardavam uma relativa proximidade do sujeito, que ainda conseguia ver nelas traços do trabalho necessário para produzi-las. Os objetos ainda guardavam em si certa profundidade, portanto.

Em termos culturais, significa que as próprias mercadorias podiam ser usadas como crítica ao sistema, como foi o caso do Surrealismo. A menção ao Surrealismo deixa claro que ao segundo estágio do capitalismo corresponde o Modernismo, ou melhor, os modernismos, uma vez que já se começa a perceber na cultura maior fragmentação. Incapaz de representar a totalidade da experiência do sujeito perante um mundo cujas relações tornavam-se cada vez mais complexas, a arte moderna refugia-se na linguagem, na insistência da passagem do tempo como tema, nas experiências puramente individuais, como se cada consciência se constituísse em um mundo fechado em si mesmo.

Após o término da Segunda Guerra Mundial inicia-se mais um salto na penetração global do capital. Locomotivada pela energia nuclear e pela cibernética e informática, a velocidade de reprodução do capital atinge níveis inimagináveis. Paralelo ao processo de descolonização da Ásia e África tem início um outro processo de colonização, desta vez por vias tecnológicas e culturais. A chamada Revolução Verde leva a mecanização à agricultura dos países recém-independentes. O modo de produção desses locais periféricos, que, como dito antes, havia se mantido praticamente intacto durante o período imperialista, passa a sofrer mudanças gigantescas, produzindo uma quantidade imensa de “excluídos” que, não tendo como sobreviver no campo migram e incham as periferias das cidades (e mais tarde começam a emigrar em massa dos países pobres para os ricos). A dominação não se faz mais necessariamente apenas por vias militares (a dominação pode vir agora sob o piedoso disfarce de “ajuda humanitária”. Lembremos que no início da peça, Fa reclamava da recusa de um país africano em ouvir os conselhos do Tio Sam.<sup>291</sup>), mas sim através da dependência tecnológica; tecnologia

---

<sup>291</sup> MCNALLY, Terrence. (b) op. cit. pp. 3-4.

essa que, a rigor, muitas vezes não traz melhoria significativa alguma nas vidas das populações por ela “beneficiada”.

Estamos na era do capitalismo tardio. Era em que o capital definitivamente perdeu o “rosto” e a especulação financeira passa a ser tão importante quanto a produção. As gigantescas corporações transnacionais e os anônimos especuladores nas bolsas de valores realizam transferências incalculáveis de capital em velocidade supersônica ao redor do globo, modificando inexoravelmente os antigos paradigmas de tempo e espaço, que passam a ser inconcebíveis e incompreensíveis para o ser humano, que, cada vez menos pode compreender a totalidade do meio em que vive.

O mundo torna-se globalizado, e globalização é palavra-chave da pós-modernidade. As nações perdem sua autonomia e se vêem obrigadas a fazer parte do “mercado”, sob pena de ficarem isoladas, “atrasadas” (ou militarmente invadidas, como no caso do Iraque?). A sensação criada é a de que não há escapatória desse processo. As conseqüências chegam a ser assustadoras: o capitalismo tardio caracteriza-se, desse modo, como um período em que a possibilidade de ruptura, a possibilidade de agência para mudar o estado das coisas, apresenta-se em estado letárgico. Há a sensação de que as coisas são do jeito que são naturalmente e não historicamente. Daí as idéias de fim da história, morte do sujeito, ou seja, toda e qualquer possibilidade de agência é criticada ou negada. Ora, se o sujeito está morto então não resta nada a não ser aceitar as coisas do modo como se apresentam, sem questionamentos. Essa sensação de que as coisas são do jeito que são por motivos puramente naturais cria no capitalismo tardio a impressão de que vivemos em um eterno presente, um presente congelado; uma vez que não vislumbra possibilidade de futuro diferente e desconsidera o passado como falho ou imperfeito. Se na segunda fase do capitalismo experiências sociais alternativas ainda eram possíveis e podiam existir durante algum período de tempo (vide a experiência do Leste europeu), isto parece ter acabado na terceira fase da organização do capital.

O posicionamento antagônico entre Grandfa e o restante da família representa precisamente a contradição a partir da qual se estabelece a peça: o choque provocado por uma modalidade de capitalismo que então agonizava e outra modalidade nova, que afluía justamente nos anos sessenta<sup>292</sup>. Imersos no mundo fartamente descrito ao longo deste trabalho – e que em termos dramaturgicos propiciava o aparecimento tanto da tragédia quanto do Absurdo, estando os dois, portanto, inscritos no horizonte de

---

<sup>292</sup> Vide o ensaio *Periodizing the 60's*, de Jameson, já mencionado neste trabalho.

sentido da obra – a família, com exceção de Grandfa, encontrava-se tão profundamente submersa nele que não enxergava possibilidade de combatê-lo.

Em sua primeira peça a alcançar um público maior, o então jovem Terrence McNally aponta que o caminho da luta é o que importa. Sua personagem gay ainda não vislumbra essa possibilidade, escolhendo o suicídio. O velho Grandfa, porém, guardião simbólico da História, aponta para o caminho da resistência aos discursos hegemônicos como forma de luta por um futuro que, utópico ou não, pretende ser mais justo e humano do que o presente vazio e perigoso. Em uma cultura que cada vez mais celebrava a juventude como força produtora e “transformadora”<sup>293</sup>, *And Things that Go Bump in the Night* apresenta a personagem mais velha como o rebelde. Por vezes, Ruby e seus filhos expressam a posição de segundo plano exercida pelos velhos na sociedade capitalista (isto antes de terem sua “identidade” de “terceira idade” descoberta, passando a constituir, portanto, mais um grupo em potencial de consumidores de produtos e serviços especializados). Exemplos na peça não faltam:

*SIGFRID: (...) E agora vamos nos comportar como um Grandfa bonzinho. Um Grandfa obediente. Um Grandfa quieto. Sentadinho no nosso cantinho aconchegante. (...) Tricotando nossa linda... mortalha? Escrevendo nossos lindos romancesinhos...*

*GRANDFA: Crônica!*

*SIGFRID: sem ninguém notar que estamos vivos. Sim!*<sup>294</sup>

Ou: *“LAKME: (...) O que há de tão venerável em ser velho? É apenas um monte de veias azuis nas pernas e nas gengivas. Velhice é isso. Diabos, isso não é conquista alguma!”*<sup>295</sup> Grandfa, entretanto, é um rebelde com causa. É a possibilidade de mudança.

A tentativa da família de desqualificar e descartar os ideais e a práxis de Grandfa equivalem simbolicamente ao sistemático descarte das idéias e práxis revolucionárias, alguns deles aludidos neste trabalho. Grandfa representava o velho que devia ser

---

<sup>293</sup> LASCH, Christopher. *The culture of narcissism: American life in an age of diminishing expectations*. New York and London: WW Norton & Company, 1991. pp.207-17.

<sup>294</sup> MCNALLY, Terrence. Op. cit. pp. 7-8.

<sup>295</sup> MCNALLY, Terrence. Id. Ibid. p. 28.

substituído para que o inexorável avanço da fase mais brutal do capitalismo fosse devidamente implantada.

A “coisa lá fora” termina por adentrar a casa, assim como o movimento avassalador da expansão do capital para todos os cantos do globo também adentrou a tudo e a todos. A fuga de Grandfa, no entanto, representa a possibilidade de uma alternativa utópica. Anos antes de decretarem a morte da História, McNally aposta precisamente nela.

A epígrafe que precede a análise que ora concluo é uma prece medieval escocesa que roga a Deus por proteção contra os fantasmas e os perigos da noite. A edição impressa de *And Things that Go Bump in the Night* também traz essa oração, igualmente em forma de epígrafe. Na execução da peça, entretanto, o dramaturgo, tal qual Prometeu, rouba dos deuses o poder exclusivo para defender o ser humano e entrega a este a possibilidade de resistência à “coisa lá fora” assim como a esperança por mudança. Contrariando a asserção de Howard Stein de que as preocupações de McNally são de ordem metafísica e de que a obra não contém “mensagem” (sic) alguma<sup>296</sup>, parece-me correto asseverar que *And Things that Go Bump in the Night* tem que ser lida como afirmação política conseqüente – ainda que limitada, como vimos. Querer privá-la de seu conteúdo político equivale a proceder ao mesmo desmonte dos ideais utópicos, ao qual vimos testemunhando desde muito.

---

<sup>296</sup> STEIN, Howard. op. cit In MCNALLY, Terrence; ZINMAN, Toby Silverman (ed.) op. cit. pp.19 e 21.

## CONCLUSÃO

Em ensaio intitulado “*Fim da Arte*” ou “*Fim da História*”, Fredric Jameson alerta para o fato de que na sociedade atual há um esforço vigoroso para despolitizar os anos sessenta, período que caracteriza corretamente como essencialmente político. Dentro desta arena de atividade política, o ensaísta enfatiza o papel do teatro:

*(...) as inovações artísticas, e em particular as inovações teatrais, mesmo daqueles encenadores e diretores mais estetizantes e menos conscientes politicamente, eram sempre ancoradas na convicção firme de que a produção teatral era também um tipo de práxis, e que mudanças no teatro, por mínimas que fossem, eram contribuições a uma mudança genérica da própria vida, do mundo e da sociedade da qual o teatro era tanto uma parte quanto um reflexo<sup>297</sup>.*

Através do uso dos métodos do materialismo cultural e tendo essa afirmação de Jameson como mote para minha pesquisa, procurei estabelecer qual a contradição social que se impunha a Terrence McNally e o impelia – mesmo que inconscientemente – a resolvê-la simbolicamente em *And Things that Go Bump in the Night*. Não me cabia apenas a tarefa de descobrir qual era essa contradição, porém. Cabia-me também procurar demonstrar como o dramaturgo a resolvia. Como analista, essa foi a incumbência histórica que assumi.

Constatamos que a tal contradição era a perda de sentido do mundo, a perda da crença de que a mudança é possível. Em outras palavras, mais elegantes e acadêmicas, a perda da crença na práxis política. Tal sensação de perda e impotência explica-se pela crescente fragmentação e despersonalização do mundo, que, à época de produção da obra, encontrava-se em processo de passagem de uma fase a outra do capitalismo. Embora o mundo já se tornara mais complicado na fase que terminava, a intensidade e capacidade de penetração do avanço do capital e da mercadoria ainda permitiam que se vislumbrasse a possibilidade de formas de reação, ao passo que na nova fase que se

---

<sup>297</sup> JAMESON, Fredric. *A cultura do dinheiro: ensaios sobre a globalização*. Seleção e prefácio de Maria Elisa Cevalco. Tradução Maria Elisa Cevalco e Marcos César de Paula Soares. 3ª. Ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2002. p. 75.

iniciava a complexidade das relações e a voracidade e velocidade com que o capitalismo se expandia – agora em nível literalmente global – e colonizava a tudo e a todos, geravam em muitos a sensação de que nada poderia ser feito para contestar tal avanço.

McNally representa esse choque entre as duas fases do modo de produção capitalista através do embate entre Grandfa e o resto da família. É significativo que seja a luta de um contra vários, já ilustrando o fato de que o novo estágio do capitalismo, tão propício para a desmobilização política e para a desmoralização e o apagamento das experiências revolucionárias anteriores, encontrava-se bastante bem sedimentado na mente das pessoas. A vitória temporária dessa nova fase – especialmente representada no massacre de Clarence – pode ser lida como indício de que também ela não passará apenas de mais um estágio, o qual será superado.

Acredito, no entanto, que essa fase de transição entre os dois estágios do capitalismo não esteja apenas marcado pela disputa entre Grandfa e Ruby. Tomemos Sigfrid, por exemplo. Como já vimos, a personagem também está situada na linha fronteira no que tange a sua sexualidade. Se por um lado, o jovem não apresenta problema algum devido a seu envolvimento sexual com Clarence – demonstrando ser nesse sentido mais “bem resolvido” que o jovem ativista – por outro, esse conforto com relação a sua atração homoerótica parece ainda advir do papel ativo que desempenhou no coito. Lembremos que a divisão entre ativos e passivos no contexto norte-americano foi um fenômeno que entrou em declínio rapidamente após a década de cinquenta aproximadamente, quando qualquer contato homoerótico cada vez mais passou a determinar a “identidade” sexual dos indivíduos<sup>298</sup>. Não seria inadmissível, assim, relacionar a crença nos papéis sexuais como de algum modo “atenuadora” de sua homossexualidade ao período imperialista do capitalismo e uma suposta maior aceitação da homossexualidade à fase tardia do capital, especialmente quando os gays foram percebidos como nicho de mercado potencialmente lucrativo. Não é demais lembrar que a *Gay Liberation* e todo e qualquer movimento gay, dos anos cinquenta em diante, enfatizam o orgulho em ser gay. Aliás, “orgulho” está presente até mesmo no nome das

---

<sup>298</sup> O antropólogo norte-americano Richard Parker em um de seus estudos sobre a homossexualidade no Brasil constatou o mesmo fenômeno, ora em andamento, prioritariamente dentre as classes médias das grandes cidades – mas não só nelas –, mais expostas e afeitas que são ao fenômeno da globalização *i. e.* americanização de nosso país. Ver PARKER, Richard. *Beneath the Equator: cultures of desire, male homosexuality and emerging gay communities in Brazil*. New York: Routledge, 1999.

paradas gays anuais que se realizam em diversas cidades do globo. Aproveito este espaço de conclusão para semear a idéia de quão interessante poderia ser uma abordagem de pesquisa a respeito do movimento gay, ligando-o às diversas etapas pelas quais passa o capitalismo. Fiz alusões a esse respeito nesta tese, quando escrevi sobre a crescente fragmentação e também sobre a mercantilização da “comunidade” gay”. Isso, no entanto, está muito longe ainda de ser alguma sistematização.

A própria forma da peça parece-me no limiar desses dois estágios do capital através da utilização de elementos do Expressionismo, lado a lado a alguns elementos de um tipo de Teatro do Absurdo. Senão, vejamos. O Expressionismo foi uma expressão artística fundamental do Modernismo. Acerca do Modernismo, escreve Fredric Jameson:

*longe de ser mero reflexo da reificação da vida social do final do século XIX é também uma revolta contra essa reificação e um ato simbólico que envolve toda uma compensação utópica pela crescente desumanização ao nível da vida diária [...]*<sup>299</sup>

Se tomarmos, ainda que apenas por conveniência didática e sem pretender fazer dela mais um dispositivo classificatório e normativo, a divisão que Raymond Williams estabelece entre um Expressionismo de cunho subjetivo e outro de cunho social<sup>300</sup> e entendermos que o primeiro – preocupado em representar indivíduos perdidos no isolamento de seu mundo, incapazes de reagir contra a estrutura social - conduziu às formas que mais tarde seriam batizadas de “Absurdas” e o segundo – já político em seu nascedouro com as peças de Kaiser, Toller e o Brecht em sua fase primeira, todos preocupados em representar e polarizar as forças sociais em luta -, perceberemos que essas duas vertentes estão presentes na peça de McNally: a incapacidade “Absurda” de Ruby e de seus filhos de esboçarem alguma reação contra a situação que os sufocava e a ênfase no perigo que essa passividade oferece, e que os levou à destruição, ao passo que a postura questionadora de Grandfa o salva do avanço

---

<sup>299</sup> JAMESON, Fredric. *O inconsciente político: a narrativa como ato socialmente simbólico*. Tradução Valter Lellis Siqueira. Revisão da tradução Maria Elisa Cevasco. São Paulo: Ática, 1992. p. 38.

<sup>300</sup> WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. Tradução Lólio Lourenço de Oliveira. São Paulo: Paz e Terra, 1992. pp. 173-7.

da coisa. Entretanto, segundo Williams, o Expressionismo subjetivo retém sua originalidade precisamente na “*dramatização do isolamento e do abandono*” que conduzem à impossibilidade de ação. Em termos formais foi uma tentativa de afastamento do teatro burguês e em termos ideológicos a tentativa de reação à reificação da vida social da qual nos falou Jameson.

Como todo sujeito é posicionado dentro da totalidade social do período em que se encontra, McNally tinha a sua disposição elementos provenientes de diversas tradições dramáticas (tragédia, peça bem-feita, dramaturgias das diferentes vertentes do Expressionismo) e todos aparecem em sua obra, refletindo claramente o período de “confusão” transicional pelo qual passava o mundo ao entrar na pós-modernidade, que tem como uma de suas principais características a canibalização dos mais variados e diversos estilos. O que acontece, então, em nível de enredo – a saber, a utilização do *camp*, a utilização e mistura de diversos componentes do panorama cultural – está também sedimentado na forma da peça.

A obra de McNally fracassa no que tange a ser realmente revolucionária, uma vez que podemos inferir a partir dela que foi o desvio do modelo familiar burguês que provocou os problemas das personagens. Esse fracasso, entretanto, em nível de enredo, prediz um outro fracasso, esse de cunho social, portanto mais geral e grave, porque ocorrido na vida real. A inabilidade de Ruby em se aliar a Clarence, tão oprimido quanto ela, e a inabilidade deste em sequer aceitar que é gay tendo receio até de levar sua forma de sexualidade ao conhecimento do Movimento do qual participava (e este, por sua vez, pelo que se pode deduzir, bastante homofóbico) já apresentam as sementes do fracasso dos experimentos sociais dos anos sessenta. Preocupados em exigir direitos sem propor uma real reestruturação social e cada vez mais se fragmentando em grupos menores que lutavam cada um por seus próprios interesses, a experiência “radical” dos anos sessenta – ainda que de suma importância – acabou por desaguar no mar das políticas identitárias e da sociedade altamente fragmentada e mercantilizada da contemporaneidade, na qual esses mesmos grupos que lutam pela obtenção de direitos – o que, tristemente, descambou para uma luta para entrar no mercado consumidor ou simplesmente ser acriticamente assimilado pela estrutura que os segrega – acabaram se tornando “exóticos” nichos de mercado. Para se constatar esse “exotismo”, basta lembrar as milhares de famílias que provavelmente jamais aceitariam um filho gay, mas que anualmente se dirigem às paradas do orgulho gay para assistirem ao espetáculo

multicolor produzido pelo Outro, o qual, alíás, faz as caixas registradoras perderem o fôlego.

A resolução simbólica da contradição social que se apresentava a Terrence McNally é a retomada de um modelo idealizado de estrutura familiar, com um pai presente, bem ao gosto burguês. Talvez isso seja um daqueles “*sonhos distorcidos de uma coletividade e organização social mais humanas*”<sup>301</sup>, de que nos fala Jameson em seu metacomentário sobre filmes de ficção científica. Entretanto, o preço que Ruby paga por ser omissa e sequer tentar ao menos aliar-se a Clarence representa o componente utópico da obra, numa real esperança pela unificação dos homens para a possibilidade de construção de um mundo mais seguro e justo. É como se a obra deixasse implícito que sem solidariedade não há futuro para a espécie humana. Grandfa ter escapado de tudo isso só reforça essa asserção.

Como deixei claro que minha interpretação da coisa é o próprio avanço do capitalismo, creio que a possibilidade de apreensão do utópico na obra torna-se ainda mais contundente. A construção de uma sociedade mais justa e solidária só se fará possível dentro da perspectiva de uma sociedade plenamente socialista. Para isso ocorrer a revolução tem de ser total e global, e para que aconteça será necessário que o capitalismo tenha concluído o seu ciclo e toda a mercantilização em escala planetária tenha sido completada a fim de que as próprias contradições insolúveis desse modo de produção o façam implodir. Desse modo, a entrada da coisa na casa foi necessária como mais um passo para a chegada a esse mundo mais justo e igualitário. Grandfa ter escapado acena com a possibilidade de se atingir essa sociedade. Enquanto o mundo realmente fraterno não se concretize, são possíveis focos e formas de resistência ao sistema vigente.

Iniciei a discussão de *And Things that Go Bump in the Night* relatando o escândalo que foi sua encenação. A retaliação por parte da crítica e público foi tanta que a peça jamais voltou a ser encenada novamente na Broadway. Na verdade, só há notícia de uma nova encenação mais de trinta anos depois e ainda assim fora de Nova York, que é o ponto de referência do teatro norte-americano. Isso é prova contumaz de que o texto realmente incomodou o *status quo*.

---

<sup>301</sup> JAMESON, Fredric. *Metacommentary*. In *Ideologies of theory*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988. pp.15-6.

Discorrendo a respeito da arte pós-moderna, Jameson nos coloca como um dos traços diferenciais entre ela e aquela produzida no Modernismo a capacidade das duas de gerar escândalos e de como esses escândalos são percebidos. Diz ele que a arte Modernista, de modo geral, era feita para criticar e chocar a burguesia. Na pós-modernidade, ainda que a capacidade para provocar escândalos tenha aumentado vertiginosamente, eles não apenas são complacientemente aceitos pela cultura oficial, mas também se constituem em necessidade econômica para gerar mais lucros.<sup>302</sup> O escândalo provocado pela obra de McNally não serviu para que o teatro se entupisse de gente. Muito pelo contrário, a peça saiu de cartaz rapidamente. Creio, portanto, que mesmo tendo sido produzida em um período no qual a dominante cultural do pós-modernismo, com toda a sua falta de profundidade, já iniciara sua rápida ascensão, *And Things that Go Bump in the Night* em sua dimensão mais geral ainda está ligada ao velho Modernismo capaz de produzir obras realmente questionadoras e desconcertantes.

Desse modo, detectadas, constatadas e descontadas as armadilhas ideológicas nas quais McNally inevitavelmente caiu, creio que no final a peça cumpra fielmente o papel de práxis política que contribui para uma mudança genérica da própria vida, com sua insistência na importância da luta e da solidariedade humana.

Uma vez que iniciei a introdução deste trabalho citando a afirmação de Fredric Jameson sobre a tentativa de despolitizar – e conseqüentemente desarmar – a experiência dos anos sessenta e depois comentei sobre a fúria que a peça causou à crítica e público quando de sua primeira encenação na Broadway, acredito que uma forma mais do que apropriada de encerrar minha discussão a respeito de *And Things that Go Bump in the Night* seja comentar uma crítica a respeito da montagem de 1999, feita pelo *The American Century Theater (TACT)*, companhia sediada em Arlington, Virginia, e dedicada à encenação de “*grandes, importantes e negligenciadas*” peças e autores da dramaturgia norte-americana do século passado<sup>303</sup>. Sintomaticamente, não se

---

<sup>302</sup> JAMESON, Fredric. *Postmodernism, or, the cultural logic of late capitalism*. London/New York: Verso, 1991. pp. 4-5

<sup>303</sup> Infelizmente não existe, no sítio do grupo na internet, registro da montagem da peça de McNally. Entretanto, aos interessados em cohecer algo sobre o repertório do grupo desde alguns anos, vale acessar a página em <<http://www.americancentury.org/index.htm>> [24/08/2006]

trata de um artigo acadêmico e sim de uma crítica jornalística publicada no *The Washington Times*<sup>304</sup>.

O título da crítica já põe na mesa explicitamente o tipo de abordagem adotada pelo autor, T. L. Ponick. Nele, lê-se que a obra é mais manifesto do que drama, ou seja, McNally incorreu no gravíssimo pecado capital de colocar princípios políticos à frente dos sagrados princípios estéticos. A arte – que deve elevar o espírito humano e também divertir - foi sacrificada em nome de assunto e personagens sombrios. Isso é o que se pode deduzir a partir das acusações feitas pelo crítico de que a peça é um “*sermão disfarçado*”, de que as personagens não possuem um pingão de humanidade e de que a diversão só ocorre efetivamente no segundo ato, quando Clarence é destruído. Curiosamente, o crítico queixa-se três vezes de que, com exceção de Clarence, as demais personagens não são humanas, mas diverte-se apenas no segundo ato quando a tal humanidade de que tanto gosta é destruída.

Segundo Ponick, quinze minutos apenas são suficientes para que o espectador comece a sentir “*aquela familiar sensação de naufrágio*”. O crítico, devidamente beneficiado pelo distanciamento histórico da época de composição da peça, já tem capacidade para perceber que a coisa é “*o horror da vida pós-moderna e nossa própria solidão dentro dela*”. Mesmo não podendo tapar o sol com a peneira a respeito do que seja a coisa e traindo-se ao utilizar termos como “horror”, o crítico desesperadamente tenta desviar a atenção do tema, contradizendo-se: 1) primeiro ao afirmar que se trata de uma “*fantasia paranóica dos anos sessenta*”; ora, se se trata de uma fantasia, por que o próprio crítico refere-se ao “horror” e a “solidão” da condição pós-moderna? Sua reclamação de que a peça não diverte seria proveniente do fato de a peça ter tocado em algum ponto nevrálgico que ele não quer ver e, por isso, diversão seria válvula de escape? 2) pouco depois de ter afirmado que a coisa é a tal condição pós-moderna ele se pergunta se ela não está apenas na cabeça das personagens (fato que se resolveria com terapia familiar três vezes por semana – ah, o “irreverente” cinismo pós-moderno...). Creio que contradição tão primária dispensa qualquer comentário.

Ponick também critica a peça em seus aspectos formais, seguindo os parâmetros dos manuais de *playwriting*: as personagens não despertam empatia nem permitem

---

<sup>304</sup> PONICK, T. L. ‘*Things that go bump*’ more manifesto than drama. *The Washington Times*. Washington: p.2, 24/01/1999.

identificação com a platéia, e o primeiro ato – a exposição – é demasiadamente longo. Como afirmei anteriormente, McNally usou algumas das próprias convenções do realismo psicológico para criticar o *status quo*. Isso não deve ter passado despercebido pelo crítico, o qual, tipicamente, tenta neutralizar os efeitos do ataque perpetrado pelo dramaturgo apontando supostos defeitos de composição.

Ponick chega até mesmo ao extremo de tentar escamotear a homossexualidade de Clarence, dizendo que o ativista é “*vagamente homossexual*”. Sabendo-se que Clarence foi penetrado por Sigfrid, fica-se a conjecturar qual comportamento homossexual seria necessário para que o jovem fosse considerado “plenamente” homossexual pelo crítico!

Mais para o final do texto, o resenhista explica o critério de escolha de repertório do *TACT* e afirma que *And Things that Go Bump in the Night* merecia ficar na estante porque faz parte de um grupo de “*pecinhas lotadas de grandes idéias que gradualmente metamorfoseiam-se de drama para manifesto, perdendo o nosso interesse nesse processo*”. Magnânimo, Ponick concede que é divertido discutir a peça enquanto se sorve um café com leite bem caro (e caro aqui faz muita diferença e não apenas para dar mais um toque de cinismo pós-moderno....). Entretanto, no último parágrafo o pontífice Ponick parece ter pensado melhor a respeito do que escrevera apenas algumas linhas acima e assevera que assistir a peça é uma perda de tempo, especialmente em uma cidade onde o tempo se transformou em “*mercadoria tão preciosa*”. Se o próprio Ponick - que atacou a peça tão furiosamente quanto seus colegas o haviam feito trinta anos antes – é capaz de reconhecer que na solitária e “horrorosa” pós-modernidade o tempo já não passa de outra mercadoria, é sinal de que aquele momento de passagem de uma fase a outra do capitalismo, enfocado por McNally, já se encontra resolvido (por ora as forças anti-utópicas venceram), mas também significa que ele provoca indisfarçável horror mesmo naqueles que cinicamente atacam a peça do dramaturgo. A inquietude que *And Things that Go Bump in the Night* é capaz de provocar até hoje e sua conseqüente supressão dos palcos e dos estudos acadêmicos – bem como o baixíssimo interesse despertado por seu autor nessa área – demonstram que a peça ainda tem muito a dizer, passados mais de quarenta anos de sua estréia.

## ANEXO

### CRONOLOGIA DAS PRINCIPAIS PEÇAS DE TERRENCE MCNALLY<sup>305</sup>

ANO	PEÇA	FATOS RELEVANTES
-----	------	------------------

---

<sup>305</sup> As datas das peças referem-se às suas primeiras montagens profissionais, daí a discrepância entre a data apresentada no corpo da tese (1965) e a desta cronologia (1964) para *And Things that Go Bump in the Night*. Antes de escandalizar a Broadway, a peça de estréia de McNally tivera uma montagem em Minneapolis.

<b>1964</b>	<b>And Things that Go Bump in the Night</b>	<ul style="list-style-type: none"><li>• Lyndon Johnson assina o Civil Rights Act, que proíbe discriminação baseada em cor, raça, religião ou origem nacional, além de municiar o governo com poderes para promover a dessegregação.</li><li>• Tem início a ditadura militar no Brasil.</li><li>• Início da Guerra do Vietnã.</li><li>• Panamá rompe relações com os EUA.</li><li>• Os Beatles tomam a América de assalto.</li><li>• Sidney Poitier torna-se o primeiro negro a receber o Oscar de melhor ator.</li><li>• Malcolm X funda a <i>Organization for Afro American Unity</i>.</li><li>• Distúrbios em bairros negros de NYC e outros centros.</li><li>• O <i>Free Speech Movement</i> é lançado na Universidade de Berkeley.</li><li>• Martin Luther King Jr. recebe o Prêmio Nobel da Paz.</li><li>• A China explode sua primeira bomba atômica.</li><li>• Lyndon Johnson obtém esmagadora vitórias nas eleições presidenciais.</li></ul>
-------------	---	--

<b>1971</b>	<b>Where Has Tommy Flowers Gone?</b>	<ul style="list-style-type: none"><li>• Frank Kameny torna-se o primeiro candidato gay ao Senado norte-americano.</li><li>• Desvalorização do dólar pelo governo norte-americano.</li><li>• Richard Nixon instala um sistema secreto de gravações na Casa Branca.</li><li>• Atentados a bomba ao Capitólio e ao prédio do Senado em protesto contra o envolvimento norte-americano na Ásia.</li><li>• Senado norte-americano aprova emenda que reduz para 18 anos a idade mínima para o voto.</li><li>• No Chile, o presidente Salvador Allende nacionaliza bancos e minas de cobre.</li><li>• Estréia a ópera-rock <i>Jesus Cristo, Superstar</i>.</li></ul>
-------------	--	---

ANO	PEÇA	FATOS RELEVANTES
1975	<b>The Ritz</b> <sup>306</sup>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• é lançado o Altair 8800, o primeiro computador doméstico.</li> <li>• Margaret Thatcher torna-se a primeira mulher a ocupar o posto de líder do Partido Conservador inglês.</li> <li>• Queda de Saigon.</li> <li>• O primeiro bispo negro nos EUA é consagrado.</li> <li>• O rei Juan Carlos assume o trono espanhol, sucedendo ao General Francisco Franco.</li> <li>• O Senado autoriza um gigantesco empréstimo de 2,3 bilhões de dólares para salvar da bancarrota a cidade de Nova York.</li> <li>• Atentado a bomba no aeroporto de La Guardia em Nova York mata onze pessoas.</li> </ul>
1985	<b>The Lisbon Traviata</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• O ator Rock Hudson falece em consequência de complicações decorrentes da AIDS.</li> <li>• A primeira peça cujo tema central é a AIDS alcança a Broadway: <i>The Normal Heart</i>, de Larry Kramer.</li> <li>• Primeiro governo civil no Brasil desde 1964.</li> <li>• Mickey Mouse chega à China.</li> <li>• Mikhail Gorbachev torna-se Secretário-Geral do PC soviético.</li> </ul>

---

<sup>306</sup> No ano anterior a peça havia sido apresentada em Yale sob nome diferente: *The Tubs*. Optei por 1975 porque foi a primeira vez que a obra foi apresentada sob o nome pelo qual passou a ser conhecida posteriormente.

<b>1987</b>	<b>Frankie and Johnny in the Clair de Lune</b>	<ul style="list-style-type: none"><li>• Primeira demonstração em massa da ACT UP, importante organização na luta contra a AIDS.</li><li>• Morre Andy Warhol.</li><li>• Aprovada a venda do AZT.</li><li>• Ronald Reagan responsabiliza-se pelo escândalo da venda secreta de armas para o Irã (Caso Irã-Contras)</li><li>• Reagan fala sobre a AIDS pela primeira vez em público, seis anos após a síndrome ter sido detectada e milhares de pessoas terem morrido em decorrência.</li><li>• Margaret Thatcher é eleita Primeira-Ministra inglesa pela terceira vez consecutiva.</li><li>• Cerca de 200.000 ativistas gays marcham em Washington.</li><li>• Ocorre a maior queda da década na Bolsa de Valores de Nova York.</li></ul>
-------------	--	--

ANO	PEÇA	FATOS RELEVANTES
<b>1991</b>	<b>Lips Together, Teeth Apart</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Novo Civil Rights Act é assinado, desta vez pelo presidente George Bush.</li> <li>• Inicia-se a Guerra do Golfo.</li> <li>• Dissolução da URSS e do Pacto de Varsóvia.</li> <li>• Fim da Guerra Fria.</li> <li>• Criação do Mercosul.</li> <li>• Recessão nos EUA.</li> <li>• Escalada da violência nas Balcãs, que levará ao conflito na Bósnia.</li> <li>• Kimberly Bergalis, que supostamente contraiu AIDS de seu dentista, provoca debate nacional ao sugerir que o Congresso passe uma lei que obrigue a todos os profissionais da área de saúde a se submeterem a testes de AIDS.</li> <li>• A BET Holdings Inc. torna-se a primeira companhia afro-americana listada na Bolsa de Valores de Nova York.</li> <li>• Magic Johnson assume publicamente que é portador do vírus HIV.</li> </ul>

<b>1993</b>	<b>A Perfect Ganesh</b>	<ul style="list-style-type: none"><li>• Política do Don't Ask, Don't Tell é instituída no Exército norte-americano, permitindo que gays sirvam o exército desde que não seja explicitada a sua orientação sexual.</li><li>• Posse do Presidente Bill Clinton.</li><li>• O feriado dedicado a Martin Luther king Jr. é observado pela primeira vez em todos os 50 estados norte-americanos.</li><li>• <i>Angels In América</i>, de Tony Kushner, e o musical <i>Kiss of the Spider Woman</i>, com libreto de Terrence McNally, recebem prêmios Tony.</li><li>• Nos EUA, a Comissão Nacional sobre a AIDS encerra suas atividades após 4 anos, com muitos de seus membros expressando frustração frente ao descaso das autoridades perante o problema.</li><li>• Ocorre o Massacre da Candelária, no Rio de Janeiro.</li><li>• Intervenção norte-americana na Somália.</li></ul>
-------------	-------------------------	--

ANO	PEÇA	FATOS RELEVANTES
1994	<b>Love! Valour! Compassion!</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• O NAFTA entra em vigor.</li> <li>• Nelson Mandela torna-se o primeiro presidente negro da África do Sul.</li> <li>• Genocídio em Ruanda.</li> <li>• Plano Real é posto em prática no Brasil.</li> <li>• Intervenção norte-americana no Haiti.</li> </ul>
1995	<b>Master Class</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• O julgamento de O. J. Simpson torna-se um dos maiores espetáculos midiáticos da década, com uma audiência estimada de 150 milhões de telespectadores quando da leitura da sentença.</li> <li>• <i>Love! Valour! Compassion!</i> conquista o primeiro prêmio Tony para McNally.</li> <li>• Fim da Guerra da Bósnia.</li> <li>• Atentado terrorista deixa 168 mortos em Oklahoma City.</li> <li>• Reatamento de relações diplomáticas entre EUA e Vietnã.</li> <li>• Posse de Fernando Henrique Cardoso.</li> </ul>

<b>1998</b>	<b>Corpus Christi</b>	<ul style="list-style-type: none"><li>• O jovem gay Mathew Shepard é brutalmente assassinado causando comoção nacional nos EUA.</li><li>• Reeleição de Fernando Henrique Cardoso.</li><li>• Escândalos sexuais envolvem o presidente Bill Clinton.</li></ul>
-------------	-----------------------	--

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABELOVE, Henry. *Freud, male homosexuality and the Americans*. IN ABELOVE, Henry et al. (editors) *The lesbian and gay studies reader*. New York: Routledge, 1993.

ADAM, Barry. D. *The rise of a gay and lesbian movement*. Boston: Twayne Publishers, 1987.

AUGOUSTINOS, Martha & WALKER, Ian. *Social cognition: an integrated introduction*. London: Sage, 1995.

ALBEE, Edward. *The complete plays of Edward Albee: volume 1 1958-65*. Woodstock/New York/London: Overlook Duckworth, 2004.

BALL, David. *Para trás e para frente: um guia para leitura de peças teatrais*. Tradução Leila Coury. São Paulo: Perspectiva, 1999.

BERGMAN, David (ed.). *Camp Grounds: style and homosexuality*. Amherst: University of Massachusetts Press, 1994.

BLASIUS, Mark and PHELAN, Shane. (eds.) *We are everywhere: a historical sourcebook of gay and lesbian politics*. New York and London: Routledge, 1997.

BÍSCARO, Roberto Rillo. *“Eles” não fumam charuto: a inversão no uso de estereótipos gays na peça Lips Together, Teeth Apart, de Terrence McNally*. Universidade de São Paulo, dissertação de mestrado, 2002.

BROWNING, Frank. *The culture of desire: paradox and perversity in gay lives today*. New York: Vintage Books, 1994.

BUHLE, Paul. *Marxism in the United States: remapping the history of the American left*. Revised Edition. London-New York: Verso, 1991.

CHASIN, Alexandra. *Selling out: the gay and lesbian movement goes to market*. New York: Palgrave, 2000.

CHAUNCEY, George. *Gay New York: gender, urban culture, and the making of the gay male world, 1890-1940*. New York: BasicBooks, 1994.

CLETO, Fabio. (ed.) *Camp - queer aesthetics and the performing subject: a reader*. Ann Harbor: The University of Michigan Press, 1999.

CLUM, John M. *Something for the boys: musical theatre and gay culture*. New York: Palgrave, 2001.

\_\_\_\_\_. *Still acting gay*. New York: St. Martin's Griffin, 2000.

COSTA, Iná Camargo. *Panorama do rio vermelho: ensaios sobre o teatro americano moderno*. Versão xerocopiada de trabalho apresentado para Livre Docência. São Paulo: FFLCH-USP, 2000.

\_\_\_\_\_. *Sinta o drama*. Petrópolis: Vozes, 1998.

CROCHIK, José Leon. *Preconceito, indivíduo e cultura*. São Paulo: Robe, 1995.

CRUKSHANK, Margaret. *The gay and lesbian liberation movement*. New York: Routledge, 1992

DEBORD, Guy. *La société du spectacle*. Collection Folio. Paris: Gallinard, 1992.

DYER, Richard. *The matter of images: essays on representation*. London: Routledge, 2000.

EDELMAN, Lee. *Tearooms and sympathy, or the epistemology of the water closet*. In ABELOVE, Henry et al. (editors) *The lesbian and gay studies reader*. New York: Routledge, 1993.

ESSLIN, Martin. *The theatre of the absurd*. Third Edition with a new foreword by Martin Esslin. New York: Vintage Books, 2001.

FAULKNER, William. *Banquet speech*. [discurso online] The Nobel Foundation. Stockolm. [citado em 07 de janeiro de 2006] Disponível em <<http://nobelprize.org/literature/laureates/1949/faulkner-speech.html>> [07.01.06]

FONE, Byrne. *Homophobia: a history*. New York: Picador, 2000.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Tradução Maria Thereza da Costa Albuquerque; J. A. Guilhon Albuquerque. 5ª ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984.

FRAGA, Eudinyr. *Nelson Rodrigues expressionista*. São Paulo: Ateliê Editorial/FAPESP, 1998.

FREUD, Sigmund. *Uma teoria sexual*. In FREUD, Sigmund. *Obras completas de Sigmund Freud. Volume VIII – Uma teoria sexual/Metapsicologia/Mais além do princípio do prazer*. Tradução C. Magalhães de Freitas; Isaac Izecksohn. Rio de Janeiro: Ed. Delta S. A. [s.d.]

GOFFMAN, Erving. *Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada*. Tradução Márcia Bandeira de Mello Leite Nunes. 3ª.ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1980.

GRAMS, Martin (Jr.) *The green hornet: his origin and possible revival*. [artigo online] Audio Classics Archive. s.l. [citado em 26 de dezembro de 2005]. Disponível em: < <http://www.audio-classics.com/mgarticle017.html> > [26.12.05]

GREEN, James N. *Beyond carnival: homosexuality in twentieth century Brazil*. Chicago & London: The University of Chicago Press, 1999.

GUP, Ted. *The ultimate congressional hideway*. [artigo de jornal online.] The Washington Post. Washington: 31/05/92. [Citado em 19/12/05] Disponível em < <http://www.washingtonpost.com/wp-srv/local/daily/july/25/brier1.htm> > [ 29.12.05]

HARVEY, Brett. *The fifties: a women's oral history*. New York: Harper/Perennial, 1994.

HINTON, Perry. R. *Stereotypes, cognition and culture*. Philadelphia: Taylor and Francis Inc, 2000.

HOBBSAWM, Eric. *Era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991*. Tradução Marcos Santarrita. 2a. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOFFMAN, Abbie. *Steal this book*. New York: Four Walls Eight Windows, 1996.

HOCQUENGHEM, Guy. *A contestação homossexual*. Tradução Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo: Brasiliense, 1980.

HORKHEIMER, M. & ADORNO, T.W. *Dialéctica del iluminismo*. Tradução para o espanhol H. A. Murena. Buenos Aires: Editorial SUR. 1970. (Colección Estudios Alemanes)

JAGOSE, Annamarie. *Queer theory: an introduction*. New York: New York University Press, 2000.

JAMESON, Fredric. *A cultura do dinheiro: ensaios sobre a globalização*. 3ª. ed. Seleção e prefácio de Maria Elisa Cevalco. Tradução Maria Elisa Cevalco; Marcos César de Paula Soares. Petrópolis: Vozes, 2002.

\_\_\_\_\_. *The geopolitical aesthetic: cinema and space in the world system*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1992.

\_\_\_\_\_. *O inconsciente político: a narrativa como ato socialmente simbólico*. Tradução Valter Lellis Siqueira. Revisão da tradução Maria Elisa Cevalco. São Paulo: Ática, 1992.

\_\_\_\_\_. *Marxismo e forma: teorias dialéticas da literatura no século XX*. Tradução Iumma Maria Simon (coordenação), Ismail Xavier; Fernando Oliboni. São Paulo: Editora HUCITEC, 1985.

\_\_\_\_\_. *Metacommentary*. In *Ideologies of theory*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988.

\_\_\_\_\_. *Periodizing the 60's*. In *The ideologies of theory: essays 1971-1986 – volume 2: the syntax of history*. Theory and History of Literature, Volume 49. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.

\_\_\_\_\_. *Postmodernism, or, the cultural logic of late capitalism*. London/New York: Verso, 1991.

\_\_\_\_\_. *As sementes do tempo: conferências da biblioteca Wellek na Universidade da Califórnia, Irvine*. Tradução José Rubens Siqueira. Revisão técnica da tradução: Maria Elisa Cevasco. São Paulo: Ática, 1997.

KOESTENBAUM, Wayne. *The Queen's throat: opera, homosexuality and the mystery of desire*. [s.l.] : Da Capo Press, 2001.

KRAMER, Larry. *The destiny of me*. New York: NAL Dutton, 1993.

\_\_\_\_\_. *The normal heart*. New York: Plume, 1985.

LASCH, Christopher. *The culture of narcissism: American life in an age of diminishing expectations*. New York and London: WW Norton & Company, 1991.

LEVY, Peter B. *The civil rights movement*. Westport: Greenwood Press, 1998.

MARCUS, Eric. *Making gay history: the half-century fight for lesbian and gay equal rights*. New York: Perennial, 2002.

MCNALLY, Terrence. *Terrence McNally: 15 short plays*. New York: Smith and Kraus, 1994.

\_\_\_\_\_. (a) *And things that go bump in the night*. Minneapolis: University of Minnesota Press/Dramatists Play Service Inc., 1966.

\_\_\_\_\_. (b) *Terrence McNally: collected plays – volume II*. New York: Smith and Kraus, 1996.

\_\_\_\_\_. *The Stendhal syndrome - two plays: full frontal nudity and prelude & liebestod*. New York: Grove Press, 2004.

\_\_\_\_\_. *Three plays by Terrence McNally: the Lisbon Traviata, Frankie and Johnnie in the clair de lune, it's only a play*. New York: Plume, 1990.

\_\_\_\_\_. & ARMIN, Robert. *Fynsworth alley theater chat*. [entrevista online] Fynsworth Alley. S.l. 16 de junho de 2003. [copiado em 29 de março de 2005]. Disponível em <<http://www.robertarmin.com/McNally.htm>> [29.03.2005]

PARKER, Richard. *Beneath the Equator: cultures of desire, male homosexuality, and emerging gay communities in Brazil*. New York and London: Routledge, 1999.

PEDROSA, Paulo Sérgio R. *Eugenia: o pesadelo genético do século XX*. Parte I: o início. [Artigo online] MONTFORT Associação Cultural; [s.l.] [s.d.] [consultado em 31.12.2005]. Disponível em <<http://www.montfort.org.br/index.php?secao=veritas&subsecao=ciencia&artigo=eugenia1&lang=bra>> [31.12.05]

PEREIRA, Marcos Emanuel. *Psicologia social dos estereótipos*. São Paulo: E.P.U., 2002.

PONICK, T. L. 'Things that go bump' more manifesto than drama. *The Washington Times*. Washington: p.2, 24/01/1999.

POWER, Lisa. *No bath but plenty of bubbles: an oral history of the gay liberation front 1970-73*. London and New York: Cassell, 1995.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Buriti, 1965.

SINCERE, Rick. *American century theatre goes "bump in the night"*. [artigo online] *The Metro Herald*. Alexandria. Virginia: January 15, 1999. Este artigo foi copiado em 26.02.05, porém não se encontrava mais disponível na data de sua citação à 07.01.06.

SINFIELD, Alan. *Culture and authority*. Working Papers on British Studies 3. São Paulo: Departamento de Letras Modernas/FFLCH/USP, s.d.

\_\_\_\_\_. *Gay and after*. London: Serpent's Tail, 1998.

SONTAG, Susan. *Illness as metaphor and AIDS and its metaphors*. New York: Anchor Books, 1990.

STEIN, Howard. *The early plays of Terrence McNally*. In: ZINMAN, Toby Silverman (ed.) *Terrence McNally: a casebook*. New York and London: Garland Publishing, 1997.

STYAN, J. L. *Modern drama in theory and in practice. Vol. 3: expressionism and epic theatre*. Cambridge: Cambridge University Press, 1981.

SZONDI, Peter. *Theory of the modern drama*. Edited and translated by Michael Hays. Foreword by Jochen Schulte-Sasse. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987. (Theory and History of Literature, Volume 29)

WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade na história e na literatura*. Tradução Paulo Henrique Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

\_\_\_\_\_. *Cultura*. Tradução Lólio Lourenço de Oliveira. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

\_\_\_\_\_. *Tragédia moderna*. Tradução Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

ZACHARIAS, Pat. *When bomb shelters were all the rage*. [artigo de jornal online] The Detroit News. Detroit: s.d. [Citado em 19/12/05] Disponível em <<http://info.detnews.com/history/story/index.cfm?id=48&category=life>> [19.12.05]

ZINMAN, Toby Silverman (ed.) *Terrence McNally: a casebook*. New York and London: Garland Publishing, 1997.

# Livros Grátis

( <http://www.livrosgratis.com.br> )

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)  
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)  
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)  
[Baixar livros de Matemática](#)  
[Baixar livros de Medicina](#)  
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)  
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)  
[Baixar livros de Meteorologia](#)  
[Baixar Monografias e TCC](#)  
[Baixar livros Multidisciplinar](#)  
[Baixar livros de Música](#)  
[Baixar livros de Psicologia](#)  
[Baixar livros de Química](#)  
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)  
[Baixar livros de Serviço Social](#)  
[Baixar livros de Sociologia](#)  
[Baixar livros de Teologia](#)  
[Baixar livros de Trabalho](#)  
[Baixar livros de Turismo](#)