

Conflito e drama familiar em *Cat on a hot tin roof* a partir da perspectiva de Norbert Elias de Figuração Social



Conflict and familiar drama in *Cat on a hot tin roof* from Norbert Elias' perspective of Social Figuration

<https://doi.org/10.5281/zenodo.14871123>

Daniele Santos¹
Leandro Francisco de Paula²

Resumo

Este estudo tem como pretensão considerar a família representada em *Cat on a hot tin roof*, peça escrita por Tennessee Williams, em 1955, como uma configuração social, teoria proposta por Norbert Elias, em seus estudos como *O processo civilizador* (1993; 2011), em ambos os volumes; e *Os estabelecidos e os outsiders* (2000), entre outros. Nossa proposta é justificar como essa configuração social, marcada pela família Pollit, apresenta relações de poder nos moldes propostos por Elias, ou seja, em uma dinâmica multilateral e não hierárquica que se concentra em cada membro conforme as horas do jantar de Big Daddy vão se consolidando. Nesse sentido, este estudo pretende analisar como se dá a funcionalidade de dissolução dessa teia relacional entre os membros de tal família. Como resultado prévio, entendemos que a teoria eliasiana pode ser aplicada à família enquanto instituição social de poder, essa sendo parte da ficção, embora totalmente possível enquanto realidade material.

Palavras-chave: Família; Conflito; Relações de poder.

Abstract

This study aims to consider the family represented in *Cat on a hot tin roof*, a play written by Tennessee Williams in 1955, as a social configuration, a theory proposed by Norbert Elias, in his studies, such as *The civilizing process* (1993; 2011), in both volumes; and *Established and outsiders* (2000). Our proposal is to justify how this social configuration marked by such a Pollit family presents power relations along the lines proposed by Elias, that is, in a multilateral and non-hierarchical dynamic that focuses on each member as Big Daddy's dinner hours are consolidated. In this sense, this study intends to analyze how the functionality of dissolving this power between that family members occurs. As a previous result, we understand that Eliasian theory can be applied to the family as a social institution of power, although entirely possible as a material reality.

Keywords: Family; Conflict; Power relations.

¹ Doutora em Letras pela Universidade Federal do Paraná. Mestra em Letras pela mesma Universidade. E-mail: psantosdaniele@gmail.com.

² Doutor em História pela Universidade Federal do Paraná. Mestre em História pela mesma Universidade. E-mail: leandro.franciscodepaula@gmail.com.

Introdução

Cat on a hot tin roof (com a tradução mais comum de *Gato em teto de zinco quente*) é uma peça escrita por Tennessee Williams, em 1954. Sua estreia aconteceu na Broadway, em Nova York, em agosto de 1955. Há, pelo menos, três versões reconhecidas dessa peça: a primeira, original, escrita em 1954; a versão de 1955, lançada na Broadway, com sugestões do diretor Elia Kazan; e a terceira versão, escrita para o *revival*, também na Broadway, com a direção de Michael Kahn, em 1974, de acordo com Jason Zinoman (2003).

A segunda e a última versões apresentam alterações significativas, em relação à primeira, sobretudo quanto ao terceiro ato, mais especificamente ao fim. Na primeira versão, antes da estreia na Broadway, temos um Brick mais caloroso e receptivo às investidas de Maggie, como se os eventos da noite de jantar, a tomada de consciência da condição de Big Daddy, e a posição da Big Mama em demonstrar seu apreço por ele, tivessem influenciado seu pensamento sobre o real lugar da relação dele com a “gata”, ou seja, como ela seria importante para dar o neto ao pai que sempre sonhou, ainda de acordo com o mesmo crítico, Jason Zinoman (2003), para o *The New York Times*.

Nesse sentido, Williams tenta demonstrar essa tomada de consciência de Brick por meio da sua resposta evasiva à Maggie quando essa diz amá-lo: “Eu te amo, Brick, eu amo! BRICK [sorrindo com uma tristeza encantadora]: Não seria engraçado se isso fosse verdade?” (Williams, 2004, p. 91, tradução nossa).³ Mesmo a resposta sendo evasiva, respondê-la, e mostrar uma espécie de condescendência, por meio do seu sorriso, demonstra que, de alguma forma, esse relacionamento pode ter futuro e a mentira pode se tornar verdade.

Já na segunda versão, há um Brick mais frio e indiferente, que permanece assim até o fechar das cortinas. Maggie mente sobre a gravidez e sugere a ele que naquela noite tenham relações sexuais para tentar encobrir a mentira que haviam dito a Big Daddy: “Eu contei uma mentira a Big Daddy, mas podemos torná-la realidade” (Williams, 2014, p. 118, tradução nossa).⁴ Mesmo com todas as investidas da “gata”, esse Brick não cede e as cortinas fecham sem nenhuma reação dele, diferentemente da primeira versão. É um Brick alheio e vazio.

³ “I do love you, Brick, I do! BRICK [smiling with charming sadness]: Wouldn’t it be funny if that was true?”

⁴ “I told a lie to Big Daddy, but we can make that lie come true.”

Na terceira versão, quando Williams teve 20 anos para amadurecer a peça e as sugestões de Elia Kazan, conseguiu unir as duas versões, demonstrando ao público uma incógnita ao final: Brick foi rendido pela “gata” e voltaria a acreditar nessa relação ou não? Ao mesmo tempo que temos um Brick indiferente, que não responde às investidas de Maggie, também temos um personagem que se demonstra idealizador de um futuro com a esposa. Essa possibilidade de análise que segue essas três versões, com finais diferentes, é só mais uma das formas de ver a obra de Williams com a singularidade que ela apresenta: a capacidade do autor de se reinventar frente a recepção do público, da crítica – no caso da peça, feita pelo crítico Kenneth Tynan, em 1955, conforme artigo da *The New York Times*, de 2003 – e a possibilidade de trabalhar em constante diálogo multilateral com diretores de teatro, enfim, um autor reflexo de uma sociedade plural tal como Norbert Elias (1993), que embasa este estudo, entendia-a, mesmo considerando as controvérsias da época.

Frente a isso, cabe destacar que a versão utilizada para a realização deste estudo é a de 1955, tendo em vista que Tennessee Williams era considerado um *outsider*, ainda mais nesse tempo – conceito a ser detalhado mais adiante neste estudo – por seu meio. Isto é, segundo Toledo (2019), em sua tese sobre o autor, apresentada à Universidade de São Paulo, os anos 1950 não estavam abertos às questões da homossexualidade em função, sobretudo, do macarthismo – uma espécie de patrulha que visava coibir o “avanço comunista”, e os ideais de esquerda – e do conservadorismo.

Dessa forma, em razão da fama e do sucesso, a orientação sexual de Tennessee se evidenciava, mesmo que ele não se assumisse publicamente como homossexual – fazendo isso somente em 1970. Portanto, mesmo com toda a sua visibilidade, ele ainda seria um *outsider* no seu meio, por não poder ter a liberdade de ser um autor homossexual assumido – inclusive, a adaptação fílmica de *Cat on a hot tin roof*, de 1958, tenta esconder esse traço de Brick. Presume-se, ainda, que nunca tenha recebido um Prêmio Nobel por sua orientação sexual, o que faz dele um *outsider* no meio, mesmo que *estabelecido* na sua arte, conceitos que são fundamentais na teoria de Norbert Elias (2001) para entender as relações sociais que se firmam nos jogos de poder.

Tennessee Williams, Arthur Miller e Eugene O’Neill são considerados por Betti (2005) como a tríade dos clássicos da literatura moderna norte-americana, justificando, assim a grande importância de preservar a memória, a história, e todas as relações

possíveis que se podem fazer entre a dramaturgia de Williams e outros saberes humanos, como a sociologia.

Tennessee Williams nasceu em Columbus, Mississippi, em 1911. Como afirma Toledo (2019), em 1920, o autor ganha uma máquina de escrever e isso o incentiva a publicar seus primeiros escritos. Em 1929, ao matricular-se na faculdade de jornalismo, dedicou-se à sua primeira peça, *Beauty is the word*, mas foi obrigado a interromper a sua carreira e a trabalhar com o pai em uma fábrica de sapatos. Volta a escrever somente em 1935, lançando a sua primeira peça encenada: *Cairo! Shanghai! Bombay!*. Importante também destacar que ganhou o Prêmio Pulitzer por duas de suas obras: *A streetcar named Desire* (1948) e *Cat on a hot tin roof* (1955). Ganhou também o Tony Award por *The rose tattoo*, em 1951.

Harold Bloom, em *Tennessee Williams*, considera-o como “O mais literário de nossos principais dramaturgos [...]” (Bloom, 2007, p. 2, tradução nossa).⁵ Para o crítico, ele teve alguns precursores que formaram a sua persona literária: Hart Crane, D. H. Lawrence e Walt Whitman. Ainda de acordo com Bloom (2007, p. 3, tradução nossa), “Hart Crane [por exemplo] fez de Williams um dramaturgo lírico mais dramático do que ele poderia ter sido”.⁶ Ele também afirma que *Cat on a hot tin roof* tem características de autoerotismo e narcisismo representadas no personagem Brick que representam uma espécie de alter ego de Walt Whitman. Essa relação demonstra a multilateralidade dos acordos que Williams firmou com seus antecessores e sucessores no gênero dramático, mais um dos pontos presentes na teoria de Elias sobre figurações sociais: a dinamicidade das sociedades que se dão por meio de grupos que nela se formam.

No Brasil, a recepção de suas obras é considerada por Silva (2022), em dissertação também apresentada à Universidade de São Paulo, com uma abordagem menos realista e mais subjetiva das peças de Williams. Inclusive, chega a dizer que *Cat* é marcada por um viés pouco político da obra do autor, entretanto, o presente estudo, por se firmar nas relações de poder, e mostrar que há um jogo relacional entre os membros daquele núcleo familiar, demonstra o contrário: o viés político de Williams está mais sutil, sendo representado pelo embate entre o discurso feminino e o masculino, bem como as tomadas de poder do patriarcado e o que ele representa, mas não deixa de estar presente.

⁵ “The most literary of our major dramatists.”

⁶ “Hart Crane [for example] made Williams more of a dramatic lyrical dramatist that Williams is supposed to have been.”

De qualquer forma, marca-se no Brasil a primeira montagem da peça em 1956, pelo Teatro Brasileiro de Comédia, com direção de Maurice Vaneau. Já, em 1976, *Gata em telhado de zinco quente*, dirigida por Paulo José. Em 1998, por Moacyr Góes. Enquanto isso, em 2016, pelo Grupo TAPA, há adaptação com a direção de Eduardo Tolentino. Cabe destacar também que Augusto Boal foi um grande elo entre o teatro americano e o teatro brasileiro, auxiliando na adaptação da peça em território nacional, ainda de acordo com Silva (2022).

Cat on a hot tin roof narra a comemoração do aniversário do Big Daddy como eixo dessa figuração social que ali se fomenta, sendo esse um dos pontos dessa constelação. A ambição pelo seu patrimônio atinge o conflito central, conduzindo todos os membros da família à explosão de sentimentos de diversas naturezas e desentendimentos. A peça, conforme Kolin (1998, p. 10, tradução nossa) afirmou, “ousou desafiar os costumes políticos e sexuais da Era Eisenhower⁷ e capturou as ansiedades da Era da Guerra Fria”. Sendo essa mais uma justificativa para que o viés político estivesse presente, mesmo que de forma mais tímida.

Parte do enredo se passa no quarto de Maggie e de Brick. O casal tem um relacionamento conturbado e uma vida sexual pouco ativa. Brick está sempre alcoolizado, o que influencia diretamente na vida conjugal. Há suspeita de uma relação homossexual secreta entre Brick e o seu melhor amigo, Skipper, que se suicidou, o que poderia ter desencadeado os vícios.

O tom da história segue esse nível. As relações familiares são bastante conturbadas, evidenciando reais interesses dos familiares na herança de Big Daddy, possivelmente acometido por um câncer. Nessa breve perspectiva, o objetivo deste artigo é pontuar algumas questões sobre as relações que se constroem na obra de Williams, a partir da perspectiva de Norbert Elias. Essas questões serão norteadas pela teoria do sociólogo que corresponde à de configuração social, também chamada de figuração social – então serão utilizadas como sinônimos neste artigo – e às relações de poder que compõem esse círculo social, como uma família pode ser considerada. Iniciemos, portanto, com uma breve apresentação de quem é Norbert Elias e uma breve noção da sua vasta teoria para, então,

⁷ Após as grandes tensões que marcaram a Segunda Guerra Mundial (1939 - 1945), sobretudo com seu fim e disseminação da Guerra Fria, houve um intenso conflito entre Estados Unidos e União Soviética. A partir de 5 de janeiro de 1957, a Doutrina Eisenhower é implantada e tinha como mote reprimir qualquer ação das forças opostas, ou seja, da “ameaça comunista” vinda da União Soviética. Nesse sentido, passou-se a se isolar qualquer grupo que representasse articulação com essas ideias.

partir para as relações de poder que se estabelecem dentro do núcleo familiar escrito por Tennessee Williams.

Norbert Elias: preceitos básicos

Norbert Elias é bastante conhecido no campo das Ciências Sociais e suas análises nos ajudam a entender o campo da Sociologia e da História como um todo, tendo em vista a elasticidade dos seus conceitos. Embora não muito utilizado no campo das Letras, das Artes e da Linguística para analisar o gênero dramático, pensar em sua teoria nessas perspectivas acaba também sendo um modo analítico diferenciado daquilo que tem se visto até então. Reconhecer Elias como um grande teórico que abarca a possibilidade de entender os mais variados campos dos saberes humanos é uma perspectiva plural e multidisciplinar de se entender a cultura ocidental e o que ela representa.

Conforme afirma Federico Neiburg (2000), nas notas introdutórias de *Os estabelecidos e os outsiders*, Elias foi discípulo de Karl Mannheim, sociólogo também muito influenciado pelas ideias de Karl Marx e Max Weber. Ele tentou buscar trazer conceitos que tentassem superar as próprias tradições dominantes no terreno sociológico. Por estudar medicina, isso evidenciou aos seus escritos uma característica bastante sistêmica, o que o fez muitas vezes ser acusado de determinista, sendo essa interpretação de sua obra um grande equívoco, pois os aspectos biológicos, para ele, seriam apenas uma das muitas facetas individuais de uma sociedade interconectada, ou seja, seriam dependentes de aspectos também sociais. Isto é, não são aspectos biológicos que determinam a personalidade e postura de um indivíduo, mas sim sua convivência em sociedade e a forma que se porta nos grupos dos quais fazem parte.

Além disso, podemos pontuar outro elemento da sua teoria. Para ele, *outsiders* são indivíduos estigmatizados pela sociedade. No livro *Os estabelecidos e os outsiders* (2000), o sociólogo alemão mostra como uma vila operária na Inglaterra tinha rivalidades: o grupo social que se estabeleceu antes vivia em conflito com os grupos sociais que vieram depois. Os primeiros habitantes desenvolveram fortes relações sociais e formaram um grupo coeso ao longo do tempo. Com a chegada dos migrantes (que também eram trabalhadores assim como os primeiros) a luta começou: o primeiro grupo começou a estigmatizar o grupo que

chegou depois, que, surpreendentemente, aceitou o discurso dos seus rivais, sentindo-se realmente inferior a eles.

O primeiro grupo utilizou-se da fofoca para difamar aqueles que vieram depois. Essa rivalidade, ao contrário do que apontam as teorias marxistas, nada tinha a ver com a luta de classes e não eram disputas econômicas entre ricos e pobres: era um jogo de cabo de guerra entre aqueles que vieram antes contra aqueles que chegaram depois em função do controle social daquela teia de relações que ali se firmava (Elias, 2000, p. 19-50). Assim, percebemos que a teoria eliasiana também serve de revisionista à teoria marxista.

Nesses termos, a sociologia de Norbert Elias também é conhecida como figuracional. Isto é, para ele, todo espaço ocupado pelos “indivíduos”, em suas funções sociais, é um espaço onde sempre existem rivalidades e jogos de poder. Os grupos e indivíduos, para ele, estão sempre formando “teias” enredadas pelo poder, que mantêm os indivíduos unidos e os obriga a lutar uns contra os outros simbolicamente. Nesse sentido, o indivíduo é formado pela sociedade da qual faz parte e também auxilia na estruturação dessa mesma sociedade. Esse amálgama entre a sociedade e o indivíduo é denominado por ele de *habitus social* (Elias, 2000, p. 19-50). Em relação uns aos outros, os indivíduos se estruturam, mas também ajudam a estruturar a própria sociedade.

Portanto, a sociedade e os indivíduos nunca se sobrepõem, mas a relação entre eles mantém um equilíbrio instável nessa direção, ou seja, as relações de poder não são hierárquicas, são multilaterais. Cada indivíduo apresenta seu lugar e exerce um poder específico na sociedade em que vive. Em suas teorias, Elias também conceitua o que chama de Processo Civilizador (1993, 2011). Em duas obras com esse título, divididas em dois volumes, o autor estabeleceu a ideia de que na transição do período medieval para a Era Moderna e Industrial, os indivíduos foram cada vez mais privados de suas paixões, adotando posturas consideradas ideais para se viver em sociedade. Isto é, abandona-se um lado mais animalesco em razão de uma noção mais civilizada. As cortes francesas são colocadas como exemplo máximo da ideia da lógica do prestígio: mais educadas, habituadas às artes e à cultura. Por essas razões, as relações entre estabelecidos e *outsiders* são sempre um estigma para o segundo grupo: incivilizados, rústicos, selvagens, rudes, entre outros adjetivos que são utilizados para definir esse grupo que chega depois (Elias, 1993, 2011).

Frente a essa breve noção, podemos partir para a análise presente no livro de Tennessee Williams. A teoria de Elias será pormenorizada em alguns momentos, mas a sua base deve ser compreendida pela leitura detalhada desta introdução.

A família como configuração social em *Cat on a hot tin roof*

Para Elias (1994, 2011), qualquer grupo humano conectado é necessariamente uma figuração social. Contudo, para que o conceito fosse mais amplo, ele não nomeou cada uma dessas figurações, mas afirma que elas partem de um simples casal, ou seja, dois indivíduos, chegando até as figurações mais amplas, que formam os Estados. Portanto, qualquer grupo que se estabelece dentro de uma sociedade específica pode ser considerado como estrutura de tais configurações, tendo elas um centro de poder – marcado por forças centrípetas – das quais circundam ao seu redor as forças centrífugas, constituídas pelos outros membros que fazem parte desta conjuntura. Isto é, pela primeira entende-se as forças que se direcionam ao centro, que são atraídas também por um elemento central. Enquanto isso, as forças centrífugas se espalham por várias direções, sem sair do eixo principal.

Podemos, nesse sentido, propor analogia com uma galáxia, na qual há planetas específicos que estão localizados no centro por uma questão de posição, mas que são altamente dependentes dos outros elementos que compõem aquele universo, como planetas menores, estrelas, meteoros, poeiras, enfim, componentes que fazem a conjuntura daquele espaço ser coesa, assim como um grupo. Se há um elemento central nesse universo, como um sol, por exemplo, ele é totalmente dependente desses elementos menores, e vice-versa, ainda de acordo com Elias (1994, 2011).

Tendo essa perspectiva em vista, uma família pode ser comparada a tal galáxia, podendo ser enquadrada nessa noção de configuração social. Nesse sentido, Big Daddy seria um dos centros do poder. Seria o eixo que conduz todos à sua volta, sobretudo porque descobriu um câncer, o que fez com que os irmãos resolvessem ficar em sua casa esperando a sua morte e desejando a herança. Também podemos dizer que outras relações paralelas se estabelecem nesse núcleo, também demonstrando eixos de poder que se fomentam entre as relações familiares, como a que se dá entre Brick e Maggie (Margaret);

Big Mama (Ida) e Gooper; o próprio Big Daddy e Maggie; as crianças “sem pescoço” e Maggie, enfim, esses atuando todos como centros de poder e orbitais ao mesmo tempo.

Da relação entre Brick e Maggie, percebemos os conflitos como eixo motor do casal. Ao analisarmos de uma perspectiva distante, não entendemos o porquê de se manterem nesse relacionamento tendo em vista que parece que toda força sentimental está esgotada. O alcoolismo, a sombra do suicídio do amigo e a indiferença amorosa de Brick são fatores que condenam esse relacionamento ao fracasso. Mesmo com a insistência dela em manter algum sentimento, ele parece não corresponder a nenhuma de suas investidas. Na cena inicial, no quarto do casal, percebemos alguns desses traços:

Você era um amante maravilhoso... Uma pessoa maravilhosa para ir para a cama, e acho que principalmente porque você era realmente indiferente a isso. Não é verdade? Nunca tive nenhuma ansiedade com isso, fiz isso com naturalidade, facilidade, devagar, com absoluta confiança e perfeita calma, mais como abrir uma porta para uma senhora ou sentá-la à mesa do que dar expressão a qualquer desejo por ela. Sua indiferença tornou você maravilhoso em fazer amor - estranho? - mas é verdade... Você sabe, se eu pensasse que você nunca, nunca, nunca mais faria amor comigo - eu desceria até a cozinha e escolheria a faca mais longa e afiada que pudesse encontrar e enfiaria-a direto em meu coração, juro que o faria!
(Williams, 2014, p.12, tradução nossa).⁸

A indiferença é o sentimento que conduz a fala de Maggie sobre a sua relação com Brick. Isso confere a ele o poder de escolha de como tratar a esposa: se bem, se mal, se com indiferença. Pela fala da esposa, parece que as migalhas da relação a sustentam de alguma forma, as poucas palavras que ele diz parecem lhe ser suficiente. Além disso, ela ressalta que o próprio sentimento de indiferença faz com que a possível performance sexual dele seja ainda melhor, reforçando ainda mais esse poder que ele detém em relação a ela.

Por outro lado, se ele mantém esse relacionamento, de certa forma, ele também precisa dela. Portanto, o poder que ela exerce sobre ele também acaba sendo visível se pensarmos nesses termos. Isso significa que há uma relação de poder bilateral entre ambos. Esse é um dos pontos da teoria de Norbert Elias (2011). Aquelas forças centrífugas que mencionamos anteriormente são marcadas por direções multilaterais, portanto, nada

⁸ “You were a wonderful lover.... Such a wonderful person to go to bed with, and I think mostly because you were really indifferent to it. Isn’t that right? Never had any anxiety about it, did it naturally, easily, slowly, with absolute confidence and perfect calm, more like opening a door for a lady or seating her at a table than giving expression to any longing for her. Your indifference made you wonderful at lovemaking--strange?--but true.... You know, if I thought you would never, never, never make love to me again--I would go downstairs to the kitchen and pick out the longest and sharpest knife I could find and stick it straight into my heart, I swear that I would!BIG DADDY: I’m just saying I understand such--”

impede que elas tomem a direção central. Ou seja, o poder segue a direção tanto central quanto rotatória, que circunda em volta de tal força central, que pode ser o próprio Big Daddy, a Maggie, o Brick, enfim, depende da relação que se estabelece e o que se pretende abstrair com essa relação.

Um dos recursos que Brick usa para sustentar o poder que estabelece sob Maggie é a sedução, além da indiferença que já foi pontuada. Ele finge não se interessar, mas em momentos específicos a atrai de tal forma que dá a entender que ainda tem um forte desejo sexual (e amoroso) por ela:

MARGARET [intensamente, com medo]: Do jeito que você estava olhando para mim agora há pouco, antes de eu ver seu olhar no espelho e você começar a assobiar! Não sei como descrever, mas congelou meu sangue! - Tenho pego você olhando para mim assim com tanta frequência ultimamente. No que você está pensando quando me olha desse jeito?
BRICK: Eu não estava consciente de olhar para você, Maggie.
MARGARET: Bem, eu estava consciente disso! O que você estava pensando?
BRICK: Não me lembro de ter pensado em nada, Maggie.
MARGARET: Você não acha que eu sei disso...? Você não--?-Acha que eu sei disso--?
(Williams, 2014, p. 10, tradução nossa).⁹

Esse diálogo seria considerado por Elias (1994) como um jogo de poder que se estabelece nessa relação. Seria um exemplo de tensão que se dá no envolvimento entre os indivíduos que se organizam na mesma teia social. É um jogo repleto de tensões que se firmam à medida que o contato diário se estabelece: o convívio entre o casal. Esse jogo de desinteresse marcado por Brick em relação à Maggie é o que, de fato, mantém o casal junto. É o poder que ele exerce sobre ela, que faz com que ela não tome consciência do seu lugar naquela teia social, já que está mais próxima ao poder central, de Big Daddy do que outros membros da família, por exemplo, e se submeta a todo tipo de indiferença por parte do marido.

Inclusive, Maggie se sente solitária, mesmo tendo uma farta rede de indivíduos que se estabelece na mansão de Big Daddy. Ela é parte daquela constelação em específico, faz parte daquela família, é casada com um dos herdeiros – inclusive, de sucesso, já que

⁹ "MARGARET [intensely, fearfully]: The way y' were lookin' at me just now, befo' I caught your eye in the mirror and you started t' whistle! I don't know how t' describe it but it froze my blood!--I've caught you lookin' at me like that so often lately. What are you thinkin' of when you look at me like that?
BRICK: I wasn't conscious of lookin' at you, Maggie.
MARGARET: Well, I was conscious of it! What were you thinkin'?
BRICK: I don't remember thinking of anything, Maggie.
MARGARET: Don't you think I know that--? Don't you--?--Think I know that--?"

dedicou grande parte da sua vida aos esportes e teve êxito na sua trajetória – é amada por Big Daddy, mas, mesmo assim, se sente solitária, e isso se deve ao fato de ser rejeitada por Brick:

BRICK: Você disse alguma coisa?

MARGARET: Eu ia dizer uma coisa - que me sinto - solitária. - Muito!

BRICK: Todo mundo entende isso...

MARGARET: Viver com alguém que você ama pode ser mais solitário – do que viver inteiramente sozinho! – se aquele que você ama não te ama... [Há uma pausa. Brick desce do palco e pergunta, sem olhar para ela:]

BRICK: Você gostaria de morar sozinha, Maggie? [Outra pausa: então – depois que ela respira fundo, dolorida:]

MARGARET: Não! - Deus! - eu não faria isso!

(Williams, 2014, p. 11, tradução nossa).¹⁰

Portanto, mesmo Maggie sendo estabelecida naquele meio, formalmente falando, por ter um vínculo jurídico com Brick, ou seja, o casamento, ela é também uma *outsider*, conforme os moldes que Norbert Elias (1993) nos explicou. Isto é, além de ser submetida ao poder patriarcal, primeiro por Brick, segundo pelo próprio Big Daddy, também se submete ao poder da matriarca, que claramente a rejeita. Não tem também o apoio da outra agregada da família, Mae, que por meio da fofoca tenta enfraquecê-la, enfim, é alguém que chega depois à casa e não consegue seu lugar.

O sociólogo não previu em seus escritos um indivíduo que fosse estabelecido e *outsider* ao mesmo tempo, tendo em vista que, para ele, o *outsider*, com o passar do tempo, conforme as relações por ele fossem trilhadas, tornaria-se um estabelecido e passaria a fazer parte daquela configuração social em específico. No entanto, Maggie, por fazer parte de uma estrutura familiar, tem algo que Elias (2000) não considerou: o sentimento, voltado à psicologia do meio. Então, Maggie se sente uma *outsider* justamente por isso, sentimentalmente falando, ela se sente excluída pela indiferença de Brick em relação a ela. Conforme podemos ver no diálogo anterior, ela se sente solitária mesmo com a presença dele, que se justifica pela sua falta de interesse em manter essa relação. Assim sendo, ela é

¹⁰ “BRICK: Did you say something?

MARGARET: I was goin’ t’ say something--that I get--lonely.--Very!

BRICK: Ev’rybody gets that...

MARGARET: Living with someone you love can be lonelier--than living entirely alone!--if the one that y’ love doesn’t love you.... [There is a pause. Brick hobbles downstage and asks, without looking at her:]

BRICK: Would you like to live alone, Maggie? [Another pause: then--after she has caught a quick, hurt breath:]

MARGARET: No!--God!--I wouldn’t!”

excluída pela indiferença do marido, que não lhe fornece a base psicológica, e é excluída também fisicamente, por não poder ocupar a mansão e se integrar à família.

Inclusive, Maggie não tenta se reerguer de outra forma, como se tornar autossuficiente, encerrar essa relação, ou ainda procurar sua independência, ela continua de todas as maneiras tentando restaurar esse relacionamento falido, sobretudo por meio da sexualização do seu corpo:

Outros homens ainda me querem. Às vezes, meu rosto parece tenso, mas mantive minha figura tão bem quanto você manteve a sua, e os homens admiram isso. Eu ainda viro cabeças na rua. Ora, na semana passada em Memphis, em todos os lugares onde fui, os olhos dos homens faziam buracos em minhas roupas, no clube de campo e em restaurantes e lojas de departamentos, não houve um homem que eu conhecesse ou por onde passasse que não apenas me comesse com seus olhos e me virei quando passei por eles e olharam para mim. Ora, na festa de Alice para seus primos em Nova York, o homem mais bonito da multidão me seguiu escada acima e tentou entrar à força comigo no toailete, me seguiu até a porta e tentou entrar à força!
(Williams, 2014, p. 24, tradução nossa).¹¹

Em resposta a isso, Brick diz não se importar, que não se divorciaria de Maggie em função de uma traição ou coisa que o valha. Após isso, ela relembra a Brick que Big Daddy está morrendo de câncer, o que parece, de alguma forma, dar uma consciência ao filho, que insiste na ideia de que o diagnóstico está incorreto e que Big Mama dará a notícia naquela noite ao pai. Entretanto, Maggie sabe que aquela notícia não procede, que de fato Big Daddy está sim morrendo e que todos estão em volta dele justamente por esse fato. É, então, um dos pontos nevrálgicos daquela constelação que está ruindo e cujo poder principal deve perpassar para alguém, por isso estão todos desesperados, não somente pela herança como também pelo poder que representa um dos pontos centrais daquela instituição.

Em questão de ser *outsider*, as próprias crianças da casa reconhecem Maggie como tal:

¹¹ "Other men still want me. My face looks strained, sometimes, but I've kept my figure as well as you've kept yours, and men admire it. I still turn heads on the street. Why, last week in Memphis everywhere that I went men's eyes burned holes in my clothes, at the country club and in restaurants and department stores, there wasn't a man I met or walked by that didn't just eat me up with his eyes and turn around when I passed him and look back at me. Why, at Alice's party for her New York cousins, the best lookin' man in the crowd--followed me upstairs and tried to force his way in the powder room with me, followed me to the door and tried to force his way in!"

[Uma garotinha, Dixie, irrompe na sala, usando um boné de guerra indiano e disparando uma pistola contra Margaret e gritando: 'Bang, bang, bang!' A risada lá embaixo entra pela porta aberta do baile. Margaret se agachou ofegante na cama quando a criança entrou. Ela agora se levanta e diz com frieza, furiosa...]

(Williams, 2014, p. 30, tradução nossa).¹²

Dixie, que é um dos “monstros sem pescoço”, sobrinha de Brick, ataca, de brincadeira, Maggie com uma arma. Isto é, reconhece nela uma estranha que não faz parte daquela família, por isso um dos elos mais fracos. Esse comportamento, inclusive, é reforçado e recompensado por Brick logo em seguida, já que ele a abraça e reconforta-a após o “ataque”.

Outra relação de poder que também fica clara, uma vez que é um dos desdobramentos da relação de poder maior, é a de Big Daddy e Big Mama:

[Todo mundo ri muito alto. Big Daddy é famoso por suas piadas às custas de Big Mama, e ninguém ri mais alto dessas piadas do que a própria Big Mama, embora às vezes elas sejam muito cruéis e Big Mama tenha que pegar ou mexer em alguma coisa para cobrir a dor que a risada alta causa. Não cobre bem. Nesta ocasião, uma ocasião feliz, porque o pavor em seu coração também foi dissipado pelo falso relato sobre a condição de Big Daddy, ela ri, grotescamente, timidamente, na direção de Big Daddy e avança sobre Brick, muito rápida e viva]

(Williams, 2014, p. 33, tradução nossa).¹³

A forma de poder que se estabelece nessa relação, que mantém Big Daddy também no centro, é a atitude jocosa. Big Mama, sem reação, acaba por rir daquilo que ele fala, em prol da felicidade que sentia por ainda acreditar que o diagnóstico era falso. Entretanto, pelo diálogo, entendemos que já era tradicional esse tipo de atitude do patriarca com a matriarca, era algo que consolidava os jantares e comemorações da família, o adjetivo “famoso” acompanhado do verbo “era” marca essa hipótese de análise.

Além dessa relação de força que se estabelece entre Big Daddy e Big Mama, há outro jogo que se estabelece entre eles e Brick. Se vemos uma Big Mama submissa ao

¹² “[A little girl, Dixie, bursts into the room, wearing an Indian war bonnet and firing a cap pistol at Margaret and shouting: ‘Bang, bang, bang!’ Laughter downstairs floats through the open ball door. | Margaret had crouched gasping to bed at child’s entrance. She now rises and says with cool fury.]”

¹³ “[Everyone laughs very loud. Big Daddy is famous for his jokes at Big Mama’s expense, and nobody laughs louder at these jokes than Big Mama herself, though sometimes they’re pretty cruel and Big Mama has to pick up or fuss with something to cover the hurt that the loud laugh doesn’t quite cover. On this occasion, a happy occasion, because the dread in her heart has also been lifted by the false report on Big Daddy’s condition, she giggles, grotesquely, coyly, in Big Daddy’s direction and bears down upon Brick, all very quick and alive.]”

patriarca em um primeiro momento, quando o filho adentra a sala e passa a participar da festa do pai, vemos uma mãe mais furiosa e agressiva para defendê-lo. De um lado, há um pai que, furiosamente, insiste para que seu filho deixe de beber. De outro, há uma mãe que não aceita esse gesto rude do pai. Elias (1993) chamaria a essa relação de “equilíbrio instável das forças”, isso significa que as forças, o poder, nunca se estabelece apenas em um lugar. Ele é flutuante. Varia de foco a depender dos interesses que se estabelecem de indivíduo para indivíduo. Nesse caso, a mãe faz de tudo para defender o filho, inclusive lutar pelo poder onipresente de um pai autoritário e um dos eixos do poder daquela organização familiar.

Inclusive, Big Daddy tem consciência dessa vontade da matriarca em assumir o controle, assim ele percebe essas movimentações em direção ao poder:

BIG DADDY: Ah, sim, eu quero, ah, sim, eu quero, estou falando sério! Aguentei um monte de besteira por aqui porque pensei que estava morrendo. E você pensou que eu estava morrendo e começou a assumir o controle, bem, você pode parar de assumir o controle agora, Ida, porque eu não vou morrer, você pode simplesmente parar agora com esse negócio de assumir o controle, porque você não vai assumir o controle, já que eu não estou morrendo, passei pelo laboratório e pela maldita operação exploratória e não há nada de errado comigo além de um cólon espástico. E não estou morrendo de câncer do qual você pensou que eu estava morrendo. Não é mesmo? Você não achou que eu estava morrendo de câncer, Ida?
(Williams, 2014, p. 39, tradução nossa).¹⁴

Além de falar sobre controle, ele também utiliza o termo “chefe” para se referir à posição que ela buscava tomar nessa relação. Isso reforça um movimento voluntário de que, de fato, Big Mama tentava conscientemente tomar o poder e Big Daddy percebia isso também conscientemente. Essas teias de poder se traçam à medida que a família também se organiza, demonstrando os pequenos poderes que se estabelecem nas relações entre os irmãos, os agregados e os sobrinhos. Essa tomada de poder de forma consciente não foi muito especificada por Elias (2011). Ele via as relações de maneira puramente social. Toca brevemente nesse assunto quando fala da *psicogênese*. Entretanto, não acredita que há um “espírito” ou uma “psicologia” inata que toma conta dos indivíduos, pois suas relações

¹⁴ “BIG DADDY: Oh, yes, I do, oh, yes, I do, I mean it! I put up with a whole lot of crap around here because I thought I was dying. And you thought I was dying and you started taking over, well, you can stop taking over now, Ida, because I’m not gonna die, you can just stop now this business of taking over because you’re not taking over because I’m not dying, I went through the laboratory and the goddam exploratory operation and there’s nothing wrong with me but a spastic colon. And I’m not dying of cancer which you thought I was dying of. Ain’t that so? Didn’t you think that I was dying of cancer, Ida?”

são puramente sociais. Só que nos diálogos anteriores, percebemos que há mais que uma relação social que se estabelece entre os familiares, há também uma vontade pelo poder e aquilo que ele representa.

BIG DADDY: Passei por todo aquele laboratório e operação e tudo, só para saber se você ou eu éramos o chefe aqui! Bem, agora acontece que eu sou e você não - e esse é meu presente de aniversário - e meu bolo e champanhe! - porque há três anos você está gradualmente assumindo o controle. Mandando. Conversando. Desfilando seu velho corpo gordo pelo caminho que eu trilhei! Eu fiz esse caminho!
(Williams, 2014, p. 40, tradução nossa).¹⁵

Dessa forma, o poder parece estar abalado. Ele não está condensado apenas em uma figura. Está diluído no seio familiar e se manifesta naquele que mais convém no momento que se faz mais necessário. Sendo assim, pensando além da psicologia, a teoria de Elias (2011) pode ser incorporada na dinâmica familiar e nas relações que partem desse núcleo.

Não podemos deixar de mencionar um dos grandes trunfos de Tennessee Williams nesta peça. Além do poder estar materializado na própria história, por meio dos seus personagens, ele também transparecia na organização das cenas em palco, com a conexão que os atores demonstraram uns com os outros, e a tensão que deveriam representar a cada ato: “A cena seguinte deve ser representada com grande concentração, com a maior parte do poder controlado, mas palpável naquilo que não foi dito” (Williams, 2014, p. 61, tradução nossa).¹⁶ Isso significa que o poder, em sua perspectiva, estaria representado pelo “não dito”, por uma força que transpassa entre os integrantes de um palco, encenando uma história complexa. Tal abordagem pode ser analisada por meio da ótica de Elias (1994) quando ele afirma que o poder não é uma hierarquia que passa de um para outro, mas sim age multilateralmente, sendo diluído pelos personagens que habitam a mesma teia social, nesse caso, uma família ou até mesmo um palco.

Em um dos diálogos mais profundos entre Brick e Big Daddy, percebemos outra diluição de poder: entre Brick e seu amigo, Skipper. Como já mencionamos, parece haver um envolvimento amoroso entre ambos que, inclusive, fez com o primeiro começasse a

¹⁵ “BIG DADDY: I went through all that laboratory and operation and all just so I would know if you or me was boss here! Well, now it turns out that I am and you ain’t--and that’s my birthday present--and my cake and champagne!--because for three years now you been gradually taking over. Bossing. Talking. Sashaying your fat old body around the place I made! I made this place!”

¹⁶ “[The following scene should be played with great concentration, with most of the power leashed but palpable in what is left unspoken.]”

beber pelo desgosto do suicídio do amigo. Isso culminou também na sua falta de apreço pelos esportes, que fez acabar com a sua carreira. Nesse sentido, o pai também passa a desconfiar que houve um relacionamento amoroso entre eles. Dessa forma, o poder que Skipper exerceu sobre Brick, em vida, era da relação amorosa, que deveria ser mantida em segredo; e em morte, continuou operando, já que o deixou refém dos vícios:

BIG DADDY: Só estou dizendo que entendo tal--
BRICK [violentamente]: Skipper está morto. Eu não parei de comer!
BIG DADDY: Não, mas você começou a beber. [Brick gira sobre sua muleta e joga seu corpo pela sala, gritando.]
BRICK: VOCÊ TAMBÉM ACHA?¹⁷
(Williams, 2014, p. 62, tradução nossa).

Um dos temas centrais que enreda a história é justamente a doença de Big Daddy: tem ou não tem câncer? De início, tem-se uma certeza que foi um erro laboratorial que levou à ideia de um diagnóstico errôneo da doença. Porém, já no terceiro ato, o médico da família entra em cena, e desmente essa teoria, focando naquilo que já era algo sabido há muito tempo: o patriarca realmente sofria da doença, com base na análise de amostras do tecido afetado. Novamente, vemos mais uma relação de poder ali estabelecida, não de alguém que está presente no núcleo, mas de alguém que afeta necessariamente a percepção de que os membros daquele núcleo têm um dos outros.

Nesse sentido, conhecer é o mesmo que deter o poder sobre algo. Portanto, o médico tem o poder porque sabe a verdade e é mensageiro, então, das notícias que abalarão, novamente, aquela família. Todo um clima dramático é feito para preparar Big Mama e os familiares para receber uma notícia que já era de conhecimento geral:

BIG MAMA [ferozmente]: Você disse a mim e ao Big Daddy que não havia nada de errado com ele, mas...
MAE: Big Mama, eles sempre...
GOOPER: Deixe o doutor Baugh falar, sim?
BIG MAMA: --pequena condição espástica de- [Sua respiração cede em um soluço.]
DOUTOR BAUGH: Sim, foi o que dissemos ao Big Daddy. Mas mandamos examinar esse pedaço de tecido no laboratório e lamento dizer que o teste deu positivo. É... bem... maligno... [Pausa.]

¹⁷ "BIG DADDY: I'm just saying I understand such--
BRICK [violently]: Skipper is dead. I have not quit eating!
BIG DADDY: No, but you started drinking. [Brick wheels on his crutch and hurls his glass across the room shouting.]
BRICK: YOU THINK SO, TOO?"

BIG MAMA: --Cancer?! Cancer?! [Dr. Baugh acena com a cabeça gravemente. | Big Mama dá um longo grito ofegante.]
 MAE e GOOPER: Agora, agora, agora, Big Mama, você tinha que saber....
 BIG MAMA: POR QUE NÃO TIRARAM DELE? HEIN? HEIN?
 DOUTOR BAUGH: Comprometido demais, Big Mama, muitos órgãos afetados.
 MAE: Big Mama, o fígado está afetado e os rins também! Já foi muito além do que eles chamam de--
 GOOPER: Um risco cirúrgico.
 MAE: --Uh-huh.... [Big Mama respira fundo como se estivesse morrendo] (Williams, 2014, p. 77, tradução nossa).¹⁸

Big Mama procura Brick e refere-se a ele como seu filho único, que faz com que Gooper (irmão mais velho) fique perdido sobre o papel que desempenha na família. Mais uma relação de poder é traçada na família: há um poder maior que é desempenhado entre o primeiro filho em relação ao segundo filho, marcando a preferência da mãe. Ironicamente, quem é o primogênito é Gooper. Então é uma questão de preferência da mãe, onde há uma inversão de papéis. Para sair da situação, diz que Gooper é um filho responsável, pai de cinco crianças, mas não quer que ele conte a notícia da doença – que ela já conhece – porque nunca gostou de Big Daddy. Maggie também insiste em reforçar a notícia, mas ela recusa porque afirma que ela não é do mesmo sangue do que o dela. Ela insiste na ideia de que quer ouvir a notícia do câncer do patriarca somente vinda de Brick. Assim, as relações de poder vão se reafirmando, e colocando Big Mama ao centro, ganhando um maior destaque, inclusive, do que Big Daddy, já que é ela quem escolhe as relações mais fortes que manterá, e as relações mais fracas que afastará do seu núcleo.

O poder mais forte, da relação com Brick, é concentrado próximo ao seu núcleo, afinal, é seu filho preferido. Depois, há a relação com Gooper, seu primogênito, admirado pela sua família, mas insuficiente para ganhar a sua preferência. Por último, nessa escala, há a presença de Mae e Maggie, ambas agregadas. Maggie não é a preferida por estar

¹⁸ “BIG MAMA [fiercely]: You told me and Big Daddy there wasn’t a thing wrong with him but-- MAE: Big Mama, they always--
 GOOPER: Let Doc Baugh talk, will yuh?
 BIG MAMA: --little spastic condition of- [Her breath gives out in a sob.]
 DOCTOR BAUGH: Yes, that’s what we told Big Daddy. But we had this bit of tissue run through the laboratory and I’m sorry to say the test was positive on it. It’s--well--malignant.... [Pause.]
 BIG MAMA: --Cancer?! Cancer?! [Dr Baugh nods gravely. | Big Mama gives long gasping cry.]
 MAE and GOOPER: Now, now, now, Big Mama, you had to know....
 BIG MAMA: WHY DIDN’T THEY CUT IT OUT OF HIM? HANH? HANH?
 DOCTOR BAUGH: Involved too much, Big Mama, too many organs affected.
 MAE: Big Mama, the liver’s affected and so’s the kidneys, both! It’s gone way past what they call a--
 GOOPER: A surgical risk.
 MAE: --Uh-huh.... [Big Mama draws a breath like a dying gasp.]”

casada com Brick. Tem a mesma relação fraca com Big Mama do que Mae. O poder se mostra volátil justamente por meio de Maggie. Se para Big Daddy ela é preferida, inclusive em relação a Mae, para Big Mama ela não é considerada nem parte da família. Novamente, o equilíbrio instável das forças de poder se mostra nesses casos.

Por fim, podemos ver mais uma relação de poder que permanece em constante fluxo a partir da possível chegada de um novo membro na mansão: o filho de Maggie e Brick. Ao ser anunciado, a primeira que duvida da veracidade da gravidez é Mae, que questiona Maggie. Não poderia estar grávida porque seu quarto fica ao lado e não ouve os dois tendo relações sexuais. De qualquer forma, Maggie insiste que esse é o presente que Big Daddy ganhará de aniversário. A veracidade da gravidez é revelada, conforme pontuamos no início deste estudo. Além de pedir um advogado, provavelmente para rever seu testamento, ainda solicita subir no telhado para ver, pela última vez, as terras das quais foi dono. Isto significa que as relações familiares eram voláteis também pelo dinheiro que a família possuía, o grande estopim do jogo do interesse que circulou por entre as paredes daquela mansão.

MARGARET: Anúncio de vida começando! Uma criança está chegando, filha de Brick e de Maggie, a Gata! Eu tenho o filho do Brick em meu corpo, e esse é meu presente de aniversário para o Big Daddy neste aniversário! [Big Daddy olha para Brick.]

BIG DADDY: Levante-se, garota, levante-se, garota. [Big Daddy ajuda Margaret a se levantar. Ele morde a ponta de um charuto novo, tirado do bolso do roupão, enquanto estuda Margaret.] Uh-huh, essa garota tem vida em seu corpo, isso não é mentira!

BIG MAMA: O SONHO DO BIG DADDY SE REALIZA.

BRICK: JESUS!

BIG DADDY: Gooper, quero meu advogado amanhã de manhã.

BRICK: Aonde você está indo, Big Daddy?

BIG DADDY: Filho, vou subir no telhado até o mirante no telhado para olhar meu reino antes de desistir dele - vinte e oito mil acres da terra mais rica deste lado do Vale do Nilo! (Williams, 2014, p. 114, tradução nossa).¹⁹

¹⁹ "MARGARET: Announcement of life beginning! A child is coming, sired by Brick, and out of Maggie the Cat! I have Brick's child in my body, an' that's my birthday present to Big Daddy on this birthday! [Big Daddy looks at Brick.]

BIG DADDY: Get up, girl, get up off your knees, girl. [Big Daddy helps Margaret rise. He bites off the end of a fresh cigar, taken from his bathrobe pocket, as he studies Margaret.] Uh-huh, this girl has life in her body, that's no lie!

BIG MAMA: BIG DADDY'S DREAM COME TRUE BRICK: JESUS!

BIG DADDY: Gooper, I want my lawyer in the mornin'.

BRICK: Where are you goin', Big Daddy?

BIG DADDY: Son, I'm goin' up on the roof to the belvedere on th' roof to look over my kingdom before I give up my kingdom--twenty-eight thousand acres of th' richest land this side of the Valley Nile!"

O uso do termo Vale Nilo demonstra toda a magnitude da terra que Big Daddy detinha naquele momento, o que também justifica, de certa forma, a corrida de Gooper e Mae em busca de herdarem o que era possível, afinal, sabiam que na escala de poder não eram os preferidos: do lado de Big Mama, o preferido era Brick; do lado de Big Daddy, a preferida era Maggie. Isso significa que o casal, mesmo sendo parte da família, mesmo estando na mansão, morando, mesmo dando netos aos patriarcas, eram *outsiders* em seu próprio meio. Estabelecidos e *outsiders* ao mesmo tempo, tal como Maggie. Maggie ainda tinha uma vantagem: era preferida por Big Daddy que a apreciava de certa forma. Ou seja, na escala de poder ainda seria mais estabelecida que Mae, por exemplo, que algumas vezes foi deixada de lado, ignorada e maltratada por Big Daddy.

Dessa forma, imaginamos uma constelação, tal como demonstrou Elias em grande parte da sua obra. A família proposta por Tennessee Williams é uma constelação fragmentada, na qual diversos núcleos de poder são circundados por diversas órbitas de planetas menores. Todavia, isso não significa que esses planetas tenham menor importância nessa configuração. Atuam de modo a enraizar a sua presença, seja por meio da conquista dos grandes centros de poder – Big Mama e Big Daddy – seja por gerar cinco crianças ou ainda haver a possibilidade de uma gravidez. Nesse sentido, é um poder marcado pelo dinheiro, pela indiferença, por relações amorosas, convencionais ou não para a época, pela aceitação dessas relações, enfim, é um poder que se dissolve ao passo que é volátil, flutuante, não permanece bilateralmente com qualquer membro desse núcleo familiar, dilui-se multilateralmente e cada um dos indivíduos toma uma posição quando lhe convém ou lhe é oportuno.

Conclusão

Em guisa de concluir este estudo, entendemos que o poder, para Norbert Elias, é multilateral, e não se concentra somente nas pequenas relações diárias, ele é uma conjuntura muito maior do que isso. Nesse sentido, a família pode ser compreendida como uma instituição na qual o poder é volátil e organizado à medida que os membros se movimentam nesse espaço social. Dessa forma, ao se ler uma obra de teatro, de um dos grandes autores do século XX, Tennessee Williams, a partir de uma noção sociológica, não deixa de ser uma novidade para o estudo das Artes e das Letras, tendo em vista que por

muito tempo a teoria eliasiana foi utilizada somente no campo da História e das Ciências Sociais, dificilmente sendo aplicado em obras ficcionais, sendo o seu foco a realidade palpável. No entanto, a ficção também é uma representação da realidade, sendo aquele um universo possível de se materializar. Assim sendo, esperamos que este estudo, que poderia ter tantas outras páginas de análise com a mesma entonação, possa contribuir com uma nova possibilidade de abordagem, bem como sirva de motivação para outros pesquisadores que buscam relacionar Ciências Sociais ao gênero dramático.

Referências

- BETTI, Maria Sílvia. **Dramaturgia comparada Estados Unidos / Brasil: três estudos**. São Bernardo do Campo: Companhia Cultural Fagulha, 2005.
- BLOOM, Harold (Ed.). **Tennessee Williams**. New York: Infobase Publishing, 2007.
- ELIAS, Norbert. **A sociedade de corte: investigação sobre a sociologia da realeza e da aristocracia de corte**. São Paulo: Zahar, 2001.
- ELIAS, Norbert. **A sociedade dos indivíduos**. São Paulo: Zahar, 1994.
- ELIAS, Norbert. **O processo civilizador 1**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2011.
- ELIAS, Norbert. **O processo civilizador 2**. São Paulo: Zahar, 1993.
- ELIAS, Norbert. **Os estabelecidos e os outsiders: sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade**. São Paulo: Zahar, 2000.
- KOLIN, Philip C. (Ed.). **Tennessee Williams: a guide to research and performance**. Connecticut: Greenwood Publishing Group, 1998.
- NEIBURG, Federico. Introdução à edição brasileira. In: ELIAS, Norbert. **Os estabelecidos e os outsiders: sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade**. São Paulo: Zahar, 2000. p. 7-12.
- SILVA, João Victor P. **Sobre terras de zinco quente: o Sul dos Estados Unidos em Cat on a hot tin roof, de Tennessee Williams**. 2022. 171f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8147/tde-05082022-191004/pt-br.php>. Acesso em: 10 set. 2023.

TOLEDO, Luis Marcio Arnaut de. **O Tennessee Williams desconhecido e experimental de seis peças em um ato das décadas de 1960 a 1980**: abordagem, análise e contexto das personagens femininas. 2019. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-24092019-161617/pt-br.php>. Acesso em: 09 set. 2023.

WILLIAMS, Tennessee. **Cat on a hot tin roof**. 1955. New York: New Direction, 2004.

WILLIAMS, Tennessee. **Cat on a hot tin roof**. London: Bloomsbury Publishing, 2014.

ZINOMAN, Jason. Theater: excerpt; Cat on a hot tin roof. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2003/11/02/theater/theater-excerpt-cat-on-a-hot-tin-roof.html>. Acesso: 12 out. 2023.

Submetido em: 9 out. 2023

Aprovado em: 7 nov. 2023