UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS
LINGUÍSTICOS E LITERÁRIOS EM INGLÊS

João Victor Pereira da Silva

SOBRE TERRAS DE ZINCO QUENTE:
o Sul dos Estados Unidos em *Cat on a Hot Tin Roof*, de Tennessee Williams

[Versão corrigida]

SÃO PAULO
2022

JOÃO VICTOR PEREIRA DA SILVA

SOBRE TERRAS DE ZINCO QUENTE:
o Sul dos Estados Unidos em *Cat on a Hot Tin Roof*, de Tennessee Williams

[Versão corrigida]

Dissertação apresentada ao Programa de Estudos Linguísticos e Literários em Inglês do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo como requisito para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Linha de pesquisa: Literatura e História

Orientadora: Prof.ª Dr.ª Maria Sílvia Betti

SÃO PAULO
2022

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

S586s

Silva, João Victor Pereira da
Sobre terras de zinco quente: o Sul dos Estados Unidos em Cat on a Hot Tin Roof, de Tennessee Williams / João Victor Pereira da Silva; orientador Maria Sílvia Betti - São Paulo, 2022.
171 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Modernas. Área de concentração: Estudos Linguísticos e Literários em Inglês.

1. Dramaturgia. 2. Literatura. 3. Teatro. 4. História. 5. Estados Unidos. I. Betti, Maria Sílvia, orient. II. Título.

Nome: SILVA, João Victor Pereira da

Título: Sobre terras de zinco quente: o Sul dos Estados Unidos em *Cat on a Hot Tin Roof*, de Tennessee Williams

Dissertação apresentada ao Programa de Estudos Linguísticos e Literários em Inglês do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo como requisito para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovado em: _____

BANCA EXAMINADORA

Prof.ª Dr.ª Maria Sílvia Betti

Instituição: FFLCH – USP

Julgamento: _____

Prof.ª Dr.ª Mayumi Denise Senoi Ilari

Instituição: FFLCH – USP

Julgamento: _____

Prof. Dr. Robert Sean Purdy

Instituição: FFLCH – USP

Julgamento: _____

Prof. Dr. Agenor Bevilaqua Sobrinho

Instituição: Externo

Julgamento: _____

A Jonilia, Viturino, Maria (*in memoriam*), João e Helena,
meus avós, a quem devo meu apreço pela História.

AGRADECIMENTOS

Ao longo desses últimos três anos, pude contar com o apoio direto ou indireto de muitos. Gostaria de dedicar agradecimentos especiais:

À Prof.ª Dr.ª Maria Sílvia Betti, pela orientação dedicada e generosa e, sobretudo, pela confiança que sempre depositou no meu trabalho e nas minhas ideias.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), pelo apoio financeiro que viabilizou a realização desta pesquisa (processo nº 2019/02524-3).

À Prof.ª Dr.ª Mayumi Denise Ilari e ao Prof. Dr. Robert Sean Purdy, pela leitura atenta e pelas sugestões e comentários feitos durante a qualificação.

Aos meus pais, Isaias e Eleni, pelo apoio irrestrito e imprescindível, nesta empreitada e em todas as outras; por todo o amor e respeito de sempre.

À minha irmã e amiga Beatriz, hoje cientista de quem tanto me orgulho, pela parceria de uma vida inteira; ao meu irmão Lucca, criatura de sensibilidade rara, por me ensinar a ver novos sentidos nas coisas do mundo.

Aos diretores Eduardo Tolentino e André Garolli, pela disponibilidade com que me receberam para conversar sobre este trabalho e outros; ao Luís Márcio Arnaut, ao David Medeiros e ao Jonathan Renan, amigos da pós-graduação, pelas discussões tantas.

Aos companheiros Leandro Pasini, Rodrigo Cerqueira, Eliane Arakaki (Lili), Carlos Vedovato (Moa) e Matheus Tomaz, do grupo de pesquisa Estética e Modernidade, pela acolhida generosa às minhas ideias, pelas cervejas e pelas risadas.

À amiga Augusta Boldrin, minha fiel escudeira, amiga dos tempos de graduação, pelo alegre estímulo e pelo cuidado diário, por me incentivar e me fazer sorrir.

Ao camarada e comadre Guilherme Terreri, que conheci em uma leitura dramática de Tennessee, pelas conversas sobre arte e política, pela parceria e pelo carinho.

Aos amigos e eternos professores Mariana Romeiro e Emmanuel Souza, por terem me ensinado, antes de todo mundo, a observar o mundo através dos olhos da Literatura.

Aos amigos artistas André Torquato, Carolina Paes de Barros, Davi Novaes, Larissa Murai, Leandro Lôbo, Luigi Parisi, Matheus Malburg e Rodrigo Mercadante, por compartilharem comigo de um profundo respeito pela arte, por abraçarem minhas ideias e por me ajudarem a criar.

Aos professores do curso de Letras ao longo dos últimos quase dez anos, pela valiosa formação crítica que me proporcionaram; aos funcionários do Departamento de Letras Modernas, pelo trabalho sempre diligente e comprometido.

"Não há deuses por aqui, nenhum fantasma ou espírito na América. Não há anjos na América."

(Tony Kushner, *Angels in America*)[1]

[1] KUSHNER, Tony. *Angels in America: A Gay Fantasia on National Themes.* Nova Iorque: Theater Communications Group (TCG), 2013, p. 96. *"There are no gods here, no ghosts and spirits in America, there are no angels in America."*

RESUMO

SILVA, J. V. 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) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

A proposta deste trabalho é analisar os expedientes dramatúrgicos de representação do Sul dos Estados Unidos na peça *Cat on a Hot Tin Roof* (1955), do dramaturgo estadunidense Tennessee Williams. A peça de Williams, recipiente do Prêmio Pulitzer de Dramaturgia em 1955 e grande sucesso da crítica, dramatiza a relação conflituosa entre Maggie e seu marido Brick, membros da elite proprietária sulista, no dia da festa de aniversário de Big Daddy, o patriarca da família, em sua mansão nas planícies agrárias do Mississippi. A partir de uma investigação crítica da história dos Estados Unidos, com enfoque na história do Sul do país, o trabalho buscou destacar os principais sentidos da formação da nação americana, de seus valores culturais e de suas práticas sociais. A partir disso, foram analisados os procedimentos dramatúrgicos da peça de Williams, a fim de investigar de que forma os conflitos de suas personagens põem-se em relação direta com as estruturas econômicas em que estão inseridas. Para tanto, este trabalho partiu de uma análise formal do conto de Williams que serviu de matriz ficcional para a peça, "Three Players of a Summer Game" (1952), e identificou as principais semelhanças e diferenças entre as obras, para, em seguida, investigar a representação do Sul dos Estados Unidos na peça. Na análise de *Cat*, houve especial interesse em demonstrar o modo como a simbologia do jogo e as imagens da competição são utilizados no texto para atribuir sentido histórico aos conflitos e objetivos das personagens na peça, sobretudo em relação às tensões políticas e econômicas próprias do Sul.

Palavras-chave: Tennessee Williams, Sul dos Estados Unidos, dramaturgia, drama moderno, teatro.

ABSTRACT

SILVA, J. V. P. ***On hot tin land:*** *the American South in Cat on a Hot Tin Roof, by Tennessee Williams.* 2022. 171p. (Master's Dissertation) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

The objective of this work is to analyze the dramaturgical procedures of representation of the American South in *Cat on a Hot Tin Roof* (1955), by American playwright Tennessee Williams. This play, a recipient of the 1955 Pulitzer Prize for Drama and one of Williams's most famous works, dramatizes the conflicted relationship between Maggie and her husband Brick, members of the Southern agrarian elite, over the course of one evening's gathering to celebrate the birthday of patriarch Big Daddy, at the family estate in Mississippi. Starting from a critical investigation of the history of the United States, with special emphasis on the history of the South, this dissertation seeks to highlight the main aspects of the formation of the American nation, its cultural values, and its social practices. Then, it analyzes the dramaturgical procedures of Williams' play and demonstrates that the characters' conflicts and the plot of the play are closely associated with the economic structures of the Mississippi plantation, where the action is set. Drawing from an analysis of the short story that inspired the play, "Three Players of a Summer Game" (1952), also by Williams, this work identified the differences and similarities between both works. Finally, through the formal analysis of the play, it indicates how the symbology of the summer game is used to attribute historical meaning to the plot, mostly in relation to the political and economic tensions that are specific to the American South.

Keywords: Tennessee Williams, American South, drama, modern drama, theatre, playwriting.

SUMÁRIO

1. Introdução 11
1.1 Uma nota sobre nosso tempo 11
1.2 O Sul na obra de Tennessee Williams 14
1.3 A recepção da obra de Tennessee no Brasil 22
2. A fratura da escravidão: sentidos da formação dos Estados Unidos 29
2.1 Um empreendimento privado: o sentido da colonização da América 29
2.2 Forjando a nação: da Independência à Guerra Civil 34
2.3 Da Secessão à "Causa Perdida": escravidão e ressentimento 37
2.4 Guerra Fria e Macartismo: em busca do inimigo interno 45
2.5 A crise do pós-guerra: a contradição dos Anos Dourados 51
3. Um passatempo de verão: a matriz ficcional da peça 56
3.1 As formas de ficção curta: o conto e a peça em um ato 58
3.2 Destrinchando o *croquet*: apontamentos de análise 61
3.3 Um passatempo em crise: mudanças sociais no pós-guerra 69
4. Primeiro round: Brick vs. Maggie 76
4.1 Do conto à peça: principais transformações 77
4.2 Brick e a Gata: ataque e contra-ataque 81
4.3 Jogando sobre zinco quente: a arena do jogo de *croquet* 87
4.4 *"The rules of silence"*: estipulando as regras do jogo 91
4.5 A gata mostra as garras: Maggie e a herança 93
4.6 O problema Skipper: *"You're naming it dirty!"* 97
5. Segundo round: Big Daddy vs. Brick 103
5.1 Uma ternura rara: as origens da propriedade 106
5.2 Big Daddy em crise: refletindo sobre o jogo 111
5.3 Big Daddy e Skipper: falsidade e tolerância 118
5.4 Homossexualidade na plantação: estabilidade e sucessão 126
5.5 Em busca da verdade: a falsidade enquanto sistema 133
6. Terceiro round: o xeque-mate da Gata 137
6.1 Gooper e a herança: a lei como estratégia de jogo 140
7. A Gata em disputa: recepção crítica e debates teóricos 145
7.1 Williams e Kazan: a questão do terceiro ato 145
7.2 A "intromissão" do elemento da homossexualidade 149
8. Considerações finais: sobre terras de zinco quente 156
Referências 164

1. INTRODUÇÃO

"Nós anulamos nossa experiência. É um hábito americano."
(Clifford Odets, *Paradise Lost*)[1]

"Gatsby acreditara na luzinha verde, naquele futuro orgiástico que ano após ano se afasta de nós. O futuro já nos iludiu tantas vezes, mas não importa... Amanhã correremos mais depressa e esticaremos nossos braços um pouco mais além até que, em uma bela manhã... E assim nós prosseguimos, barcos contra a corrente, empurrados incessantemente de volta ao passado."
(F. S. Fitzgerald, *The Great Gatsby)*[2]

"BIG DADDY: Então quem mentiu e sobre o quê?
Brick: Não é só uma pessoa e nem é só uma mentira...
Big Daddy: O quê, então? O quê, pelo amor de Deus?
Brick: – A coisa toda, a coisa..."
(Tennessee Williams, *Cat on a Hot Tin Roof)*[3]

1.1 UMA NOTA SOBRE NOSSO TEMPO

Quando, em 25 de maio de 2020, um homem negro foi morto por um policial branco em Mineápolis, no Minnesota, uma onda de protestos se alastrou por mais de duas mil cidades dos Estados Unidos e em mais de 60 países. Os protestos pela morte de George Floyd, encabeçados pelo movimento Black Lives Matter, entraram para a história como uma das maiores demonstrações de insatisfação popular na história dos Estados Unidos,[4] angariando fileiras distintas da sociedade americana, à esquerda e à direita, entre trabalhadores brancos e negros, socialistas, anarquistas e social-democratas no País.

Além de suas bandeiras de luta antirracista, as manifestações também exigiam por mudanças na gestão da crise do coronavírus pela administração do então presidente Donald Trump. A pandemia, apesar de não ter tido relação direta com os conflitos, serviu para

---

[1] ODETS, Clifford. *Waiting for Lefty & Other Plays.* Grove Press, 1993. *"We cancel our experience. This is an American habit."*

[2] FITZGERALD, F. Scott. *O Grande Gatsby.* Tradução de William Lagos. São Paulo: L&PM Pocket, 2011, p. 205. *"Gatsby believed in the green light, the orgastic future that year by year recedes before us. It eluded us then, but that's no matter — tomorrow we will run faster, stretch out our arms farther… And one fine morning — So we beat on, boats against the current, borne back ceaselessly into the past."*

[3] WILLIAMS, Tennessee. *Cat on a Hot Tin Roof*. Introduction by Edward Albee. New York: New Directions, 2004, p. 110. *"BIG DADDY: Who's been lying to you, and what about? / BRICK: No one single person and no one lie. / BIG DADDY: Then what, what then, for Christ's sake? / BRICK: – The whole, the whole – thing…"*

[4] Estima-se que de 15 a 25 milhões de pessoas tenham participado ativamente dos protestos George Floyd, entre maio e junho de 2020. Trata-se da maior movimentação popular de que se tem notícia na história moderna dos Estados Unidos. Cf. BUCHANAN, Larry. "Black Lives Matter may be the largest movement in US History." THE NEW YORK TIMES. July 3, 2020. Disponível em: https://www.nytimes.com/interactive/2020/07/03/us/george-floyd-protests-crowd-size.html Acesso em: 15 set 2020.

escancarar a vulnerabilidade e o desemparo da classe trabalhadora estadunidense perante a ameaça de uma doença que, àquela época, já havia vitimado um sem-número de cidadãos.[5] Os protestos do Black Lives Matter tornaram-se rapidamente um movimento de contestação geral àquilo que o *establishment* insistia em normatizar, mesmo em tempos de absoluta exceção.

Em meio às reivindicações do movimento — que incluíam reformas no sistema prisional, desinvestimento em forças policiais e militares, o fim da violência contra as populações negras no país, a contenção das mortes por coronavírus no momento mais crucial da pandemia, e até mesmo a destituição do presidente —, um movimento em particular chamou atenção: em diversas cidades do Sul dos Estados Unidos, manifestantes passaram a derrubar estátuas de figuras historicamente associadas ao passado escravagista do País e que remontavam aos tempos da Guerra de Secessão.

Em Nova Orleans, por exemplo, o busto de John McDonogh, um proprietário de escravos membro da elite sulista entre os séculos XVII e XVIII, foi derrubado e jogado no leito do Rio Mississípi.[6] Em Birmingham, Alabama, a estátua de Charles Linn, veterano dos Confederados, também foi depredada e derrubada.[7] Em algumas cidades da Flórida, Geórgia e Carolina do Norte, autoridades locais se anteciparam e solicitaram a remoção de estátuas e monumentos de figuras ligadas aos Confederados, muitos dos quais foram movidos para museus.[8] Rapidamente, o movimento ganhou dimensão internacional, e alcançou mais de dez países, nos quais também foram removidas estátuas ligadas ao período de colonialismo e escravidão.

Em Bristol, na Inglaterra, por exemplo, uma multidão enfurecida derrubou a estátua do traficante de escravos inglês Edward Colston e a jogou no rio da cidade. Na Bélgica, os

---

[5] Para uma reflexão acerca da relação entre a pandemia de coronavírus e o racismo estrutural (ou, nas palavras do autor, "capitalismo racial") nos Estados Unidos: Cf. HILL, Marc Lamont. *We Still Here: Pandemic, Policing, Protest, and Possibility*. Chicago: Haymarket Books, 2020.

[6] CARR, Will. "In the South, Confederate monuments aren't simply a black-and-white issue". ABC NEWS. 18 June 2020. Disponível em: <https://abcnews.go.com/US/south-confederate-monuments-simply-black-white-issue/story?id=71310038>. Acesso em: 10 out. 2020.

[7] KAUR, Harmeet. "Protesters tried to remove a Confederate monument in Birmingham. The mayor told them he would finish the job." 02 June 2020. CNN News. Disponível em: https://edition.cnn.com/2020/06/01/us/birmingham-protests-confederate-monument-trnd/index.html. Acesso em: 10 out. 2020.

[8] Centenas de monumentos foram removidos por autoridades entre junho de 2020 e dezembro de 2020. Em alguns estados, por ocasião das eleições de 2020, foram aprovadas leis que removem definitivamente símbolos, bandeiras ou termos que remontam aos Estados Confederados em diversos estados do Sul. O maior exemplo dessa mudança talvez tenha acontecido no Mississippi, em que um referendo estadual realizado em 3 de novembro de 2020 optou pela troca da bandeira oficial do estado, que substituirá o tradicional brasão de batalha dos Confederados da bandeira por uma Magnólia, flor cuja simbologia remete à história do estado em momento anterior à Guerra de Secessão. Cf. ASSOCIATED PRESS. States Approve Measures Eradicating Racist Language, Symbols. 09 nov 2020. Disponível em: <https://spectrumlocalnews.com/nys/central-ny/news/2020/11/09/states-ok-measures-eradicating-racist-language->. Acesso em: 10 out 2020.

moradores da cidade de Antuérpia depredaram e removeram a estátua do rei Leopoldo II, lembrado sobretudo por ter colonizado o Congo no século XIX. No Brasil, em 2021, um grupo de manifestantes ateou fogo contra a estátua do Borba Gato, líder bandeirante que explorou e escravizou negros e indígenas entre o XVII e o XVIII no Sudeste brasileiro.[9] O movimento de ataque, depredação e remoção de estátuas que remetem diretamente ao passado escravagista do Sul dos Estados Unidos acalorou um debate sobre as formas de se portar diante de um passado como esse: de um lado, o argumento de que a remoção das estátuas dos espaços públicos corresponderia a uma tentativa frustrada de apagamento da história; de outro, a defesa de que a derrubada de monumentos associados ao passado escravagista de um país não é capaz de apagar o passado, mas antes funciona como ação política para inscrever, no presente, um retrato das tensões de nosso tempo.

Como em outros momentos da história recente, os protestos George Floyd não deixam dúvidas quanto à atualidade do problema racial nos Estados Unidos. Ao lançarem luz sobre o legado da escravidão, as manifestações provam que não há "recalcamento definitivo" da história: por meses, o mundo assistiu à exposição de fraturas históricas dos Estados Unidos, que não pareciam estar nem próximas de serem curadas. Para além da centralidade do debate racial para a compreensão da história do Sul, essa discussão tem a capacidade de revelar aspectos profundos da história dos Estados Unidos.

Neste trabalho, que investiga a figuração do Sul em uma peça de teatro de Tennessee Williams, dramaturgo estadunidense, escrita em 1955, acredito haver indícios de como a cultura de um povo, quando captada pelas lentes da literatura, revela tanto sobre o passado desse povo quanto sobre sua contemporaneidade. Algumas dessas conclusões, espero, têm a capacidade de ampliar os estudos sobre a obra de Williams, ainda pouco estudada no Brasil, e de demonstrar o modo como a história do Sul dos Estados Unidos, muitas vezes interpretada em chave excepcionalista, é, em verdade, a história da formação da nação americana como um todo. Aprender um pouco mais sobre os sentidos da formação dos Estados Unidos me parece, talvez mais do que nunca, tarefa necessária para a compreensão e a superação de desafios globais.

---

[9] G1. "Estátua de Borba Gato é incendiada em São Paulo". 24 de julho de 2021. Disponível em: <https://g1.globo.com/sp/noticia/2021/07/24/estatua-de-borba-gato-e-incendiada-por-grupo-em-sao-paulo.ghtml>. Acesso em: 25 nov. 2021.

1.2 O SUL NA OBRA DE TENNESSEE WILLIAMS

Thomas Lanier Williams nasceu em 26 de março de 1911 em Columbus, Mississípi, um estado predominantemente rural, onde viveu seus primeiros sete anos, com sua mãe, sua irmã e seus avós maternos. Em 1918, seu pai, um caixeiro-viajante que frequentemente se ausentava de casa a trabalho, mudou-se com a família para St. Louis, no Missouri, e, desde então, Thomas passou a conduzir uma vida quase nômade, fazendo breves estadias em uma variedade de lugares.

O jovem rapaz estudou na Universidade de Washington, em St. Louis, mas concluiu a graduação na Universidade de Iowa. No início dos anos 30, começou a escrever suas primeiras peças, e em 1935 viu uma delas, *Cairo! Shangay! Bombay!* (1935), ser encenada pela primeira vez. Em 1938, Thomas "Tennessee" Williams candidatou-se a uma vaga no Works Progress Administration, programa de incentivo a jovens escritores do Federal Theater Project, o que acabou por levá-lo a Nova Orleans, cidade que seria cenário de inúmeros textos do autor nos anos posteriores. Lá, Tennessee pôde conviver com toda uma galeria de personagens características:

> boêmios sonhadores e inadaptados, senhorias insensíveis a qualquer outra coisa que não o recebimento do que lhes é devido, mulheres que se prostituíam para sobreviver — mas adornam fantasiosamente seu passado ou suas perspectivas incertas de futuro —, artistas idealizadores de um improvável sucesso artístico, homossexuais assumidos ou latentes.[10]

É durante esse período que o autor dá início a sua carreira profissional, depois que reúne um conjunto de peças em um ato e se inscreve em um concurso promovido pelo Group Theater, em Nova Iorque. A coletânea, intitulada *American Blues* continha algumas das mais importantes peças do período que corresponderia à fase inicial da produção do autor, como *Fugitive Kind* (1937) e *Not about Nightingales* (1938). Nesse período, Williams esteve em contato com dramaturgos como Clifford Odets e foi apresentado a diretores como Elia Kazan, ligados ao Group Theater e figuras importantes na formação da dramaturgia do autor.

Em 1940, sua peça *Battle of Angels* foi encenada pelo Theatre Guild em uma produção que foi um fracasso de público, mas que, não obstante, lançou o nome de Williams no importante meio teatral nova-iorquino do período. Entre a estreia de *The Glass Menagerie* (1943), seu primeiro sucesso de público e crítica, e as duas décadas seguintes, o autor escreveu

---

[10] BETTI, Maria Sílvia. "Nota biográfica sobre Tennessee Williams." In: WILLIAMS, Tennessee. *Mister Paradise e outras peças em um ato*. É Realizações, 2011, p. 339.

algumas das peças que o tornariam um dos mais célebres dramaturgos dos Estados Unidos: *A Streetcar Named Desire* (1947), *Summer and Smoke* (1948), *The Rose Tattoo* (1951), *Camino Real* (1953), *Cat on a Hot Tin Roof* (1955), *Orpheus Descending* (1957), *Suddenly, Last Summer* (1958), *Sweet Bird of Youth* (1959) e *The Night of the Iguana* (1961), dentre outras.

No decorrer de sua longa carreira, Tennessee também publicou três volumes de contos, dois romances, dois volumes de poesia, suas memórias, e ensaios sobre sua vida e arte. Sua prolificidade pode ser comprovada nos números de sua produção dramatúrgica: são aproximadamente 45 peças longas e mais de sessenta peças em um ato.[11] Suas peças foram adaptadas para o cinema e a televisão, e antes de sua morte, em 1983, ele se tornou o dramaturgo vivo mais conhecido dos Estados Unidos; suas peças foram traduzidas e encenadas em muitos países estrangeiros, e seu nome e obra se tornaram símbolo do teatro americano no século XX.

O período em que Williams produziu grande parte de sua obra foi marcado, nos Estados Unidos, por intenso conservadorismo político e social. Seu trabalho lhe trouxe reconhecimento e fama na mesma medida em que fez dele vítima de críticas severas por parte da crítica especializada do período. Williams, além de ter sido criticado, de forma velada ou aberta, por sua orientação sexual, sobre a qual nunca teve reservas, foi considerado pelos setores de esquerda "um autor que não havia aberto mão do sucesso comercial e de uma vida social alienante"[12] e que, por isso, não teria sido capaz de produzir uma obra com alguma preocupação social e política específica.

Após a publicação de *The Night of the Iguana,* em 1961, o autor se viu em uma posição amarga: além das perdas de seu avô materno Dakin, figura importante para sua formação, e de seu companheiro de uma vida, Frank Merlo, Tennessee passou a ser severamente atacado pela crítica. Nenhuma das peças que escreveu entre esse período e o final de sua vida recebeu da crítica nem parte do prestígio que suas peças célebres haviam recebido. O estado de saúde do autor em muito se agravou por conta disso. Tennessee tornou-se dependente de álcool e barbitúricos em geral, o que demandou inclusive sua internação em uma instituição psiquiátrica.[13]

As peças da última fase da vida do autor foram marcadas por diversos experimentalismos formais, muitos dos quais repunham temas e lugares recorrentes de sua obra,

---

[11] Para um levantamento detalhado da produção do autor, Cf. "Apêndice B: Ordem Cronológica das Obras de Tennessee Williams". In: FLORES, Fulvio Torres. *Da Depressão às raízes do macartismo: representação de questões sócio-históricas em American Blues, de Tennessee Williams.* Tese de doutorado. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2013, p. 287.
[12] BETTI, op. cit., p. 341.
[13] Ibid., p. 341.

outros permeados por incursões na chamada "black comedy" ou mesmo no dito "teatro do absurdo",[14] o que desagradou a crítica conservadora, que esperava do autor produções "à altura" de seus sucessos anteriores. Sua morte, em 25 de fevereiro de 1985, aos 73 anos de idade, deu-se em decorrência a uma asfixia causada pela ingestão da tampa plástica de um medicamento. Tennessee Williams deixou um imenso legado, cuja importância para a história da dramaturgia americana e ocidental como um todo ainda não pôde ser inteiramente calculada.

Ao lado de Eugene O'Neill (1888 – 1953) e Arthur Miller (1915 – 2005), o autor integra aquilo que se poderia chamar de o "panteão" do teatro estadunidense. Décadas depois, a riqueza de temas e de formas de sua obra faz com que seu fôlego artístico pareça inesgotável. Como todo artista de alta estirpe, Tennessee registrou a experiência de seu tempo e de seu mundo, mas sem se limitar a ele: criou, imaginou e sonhou outras realidades e outras sensibilidades possíveis. Com "sentimento dramático distinto", como sugeriu o crítico John Gassner, Williams "fez peças vibrantes a partir de suas visões de um mundo de terror, confusão e beleza perversa."[15]

Embora experiências traumáticas tenham atormentado sua vida e marcado sua obra, Tennessee foi capaz de dar corpo a diversas experiências sociais de seu tempo, e criou uma galeria de personagens cujo traço em comum era sua relação com o tecido social da "América", no qual jamais encontraram pertencimento. Em toda sua obra, personagens "do tipo fugitivo" *("the fugitive kind")* sofrem as consequências de tentarem se comunicar em um mundo onde não parece haver lugar para eles: eram andarilhos que viviam sempre à margem da vida, excluídos por sua sensibilidade, inclinação artística ou orientação sexual.

Tanto Val em *Battle of Angels* (1939) quanto Tom, o poeta-narrador de *The Glass Menagerie* (1943), quanto Blanche DuBois em *A Streetcar Named Desire* (1947), quanto Alma Winemiller em *Summer and Smoke* (1948), quanto Skipper em *Cat on a Hot Tin Roof* (1955), quanto Sebastian em *Suddenly, Last Summer* (1958) são personagens cuja combinação de sensibilidade, imaginação e certa "corrupção moral" faz com que sejam considerados párias da sociedade americana. Sua "anormalidade", ao invés de sugerir um desvio, apontavam, ao contrário, para o modo como a norma da sociedade é problemática, e para o modo como, nos Estados Unidos, a liberdade e a "magia" são privilégio de poucos, e o enclausuramento, a incapacidade de comunicação e o bruto "realismo" são a regra.

Para dar forma a essa experiência de exclusão e alienação, o teatro de Tennessee Williams se valeu de recursos múltiplos, que vão desde um lirismo delicado a um simbolismo

---

[14] Ibid., p. 341.
[15] GASSNER, John. *Rumos do Teatro Moderno.* Rio de Janeiro: Lidador, 1965.

mortífero, passando por expressões românticas e grotescas. Na análise de seus textos, são sedutoras as leituras que enveredam pela seara psicologizante e que enxergam nas formas dramatúrgicas do autor o resultado exclusivo da figuração de processos subjetivos da memória dos indivíduos. O que escapa a essas leituras, no entanto, é o quanto do lirismo presente na dramaturgia de Tennessee é indissociável da representação do Sul dos Estados Unidos e de suas questões sociais e econômicas:

> O Sul norte-americano é historicamente impregnado por tensões e contradições acumuladas ao longo do tempo e que decorrem diretamente das principais transformações ligadas às estruturas de trabalho, convívio e pensamento nos Estados Unidos na primeira metade do século XX. Ao tomar como matéria dramatúrgica os efeitos gerados por essas transformações, Tennessee engendra, em suas peças, situações ao mesmo tempo representativas e críticas de várias facetas constitutivas da sociedade sulista e da ideologia dominante no país.[16]

De fato, praticamente todas as peças de Williams figuram algumas das tensões que tradicionalmente constituem a literatura sulista dos Estados Unidos: o embate entre urbanismo e agrarismo, as tensões entre um "Novo Sul" e um Sul *antebellum*, o choque entre modernidade e tradição. Ainda que peças como *The Night of the Iguana* (1961) ou *In the Bar of a Tokyo Hotel* (1969) sejam ambientadas fora do Sul, a grande maioria de suas peças apresentam personagens cujos dilemas e desafios estão intrinsecamente conectados a essa região.

Em *A Streetcar Named Desire*, o contraste entre Blanche e Stanley reflete o choque de duas ordens de mundo: uma aristocrática, em franca decadência, e outra urbano-industrial, em ascensão. Em *Suddenly, Last Summer*, os personagens são membros de uma também decadente aristocracia sulista que, apesar da decadência, ainda se esforçam para manter sua posição social e a memória de seu passado intacta. Em *Orpheus Descending*, que é uma das versões de uma mesma fábula, em que Williams atualiza o mito de Orfeu, a chegada de um jovem artista em uma cidade marcada por seu tradicionalismo e sua intolerância serve como metáfora para o embate entre o tradicional e o moderno.

Para King (1995) as adaptações que Williams fez do mesmo mito de Orfeu são exemplares de uma prática que também pode ser encontrada em autores como William Faulkner e Walker Perry, para os quais o Sul carregava uma importância metafórica: trata-se, segundo a autora, de "uma civilização amaldiçoada, portadora de uma mensagem de alerta, de desespero e, finalmente, de esperança" sobre os Estados Unidos.[17] Ao analisar a geração de poetas e

---

[16] BETTI, Maria Sílvia. "Lirismo e ironia: apresentação de 27 Carros de Algodão e Outras Peças em Um Ato." In: WILLIAMS, Tennessee. *27 Carros de Algodão e Outras Peças em Um Ato*. É Realizações, 2012, p. 16.
[17] KING, Kimball. "Tennessee Williams: A Southern Writer." *The Mississippi Quarterly*, v. 48, n. 4, 1995, p. 628.

romancistas que surgiu no Sul depois do final da Primeira Guerra Mundial, Rubin Jr (1979) dizia que:

> Todos tendiam a basear seus escritos em sua experiência regional. Por mais que diferissem como indivíduos e artistas, suas obras pareciam compartilhar muitas características, incluindo algumas que faltavam em grande parte a outros escritores americanos da época: um senso do passado, uma confiança desinibida em todos os recursos da linguagem (e os preceitos morais antiquados que estão por trás de tal linguagem), uma atitude para com o mal como parte não apenas das forças econômicas ou sociais, mas integral ao 'estado decaído' da humanidade, uma capacidade de chegar à complexidade total de uma situação, em vez de apenas reduzi-la a seus fundamentos simplificados, uma suspeita de abstrações, um viés a favor do indivíduo, do concreto, do único, até mesmo do exagerado e bizarro na forma de retratar a criatura humana.[18]

Além do uso da experiência regional como "matéria prima" para a composição de seus personagens, Williams nunca se desvencilhou do passado como fonte criativa de seus personagens. Trata-se, quase sempre, no entanto, de um passado que assombra os personagens no presente cênico, e que tem a força de movê-los, quase sempre em direção a seus destinos trágicos: tanto as imagens de *Belle Rêve* que assombram Blanche, quanto a visão retrógrada de Amanda Wingfield sobre o comportamento feminino baseada em sua juventude no Sul, quanto a infância empobrecida de Big Daddy seriam exemplos de como os protagonistas de Tennessee não podem jamais escapar do fardo de sua história pessoal, sempre intimamente conectada com sua "história regional".

Entre Tennessee e autores sulistas do período, há em comum uma certa consciência do estado de irreversível decadência dessa sociedade e de seus valores tradicionais, o que se reflete, sobretudo, em seus finais trágicos e na ausência de qualquer horizonte de possibilidades para seus protagonistas:

> Que alternativa podemos imaginar para o abandono de Tom de sua mãe irritante e sua irmã deficiente? Para a internação compulsória de Blanche? Ou o destino semelhante de Lucretia Collins em *Portrait of a Madonna* (1940), a figura semipsicótica cujo delírio prenuncia o dilema de Blanche? Que tipo de final feliz podemos imaginar para

---

[18] RUBIN JR, Louis D. *The Literary South*. Baton Rouge: Louisiana State University, 1979, pp. 411-412. *"All tended to ground their writings in their regional experience. However much they differed as individual, original artists, their works seemed to share many characteristics, including some that were largely lacking in other American writers of the period: a sense of the past, an uninhibited reliance upon the full resources of language and (the old-fashioned moral absolutes that lay behind such language), an attitude toward evil as being present not only in economic or social forces but integral to the "fallen state" of humankind, an ability to get at the full complexity of a situation rather than seeming to reduce it to its simplified essentials, a suspicion of abstractions, a bias in favor of the individual, the concrete, the unique, even the exaggerated and outlandish in human portraiture."*

> Alma em *Summer and Smoke* (1948), ou para Chance Wayne em *Sweet Bird of Youth* (1952) ou Val e Lady em *Orpheus Descending* (1957)?[19]

Em todas essas peças, o fardo da história do Sul, os resquícios da exploração racial e de classe, os rituais e os tabus ligados às tradições sulistas tornariam "a autodeterminação e a escolha moral inatingíveis."[20] As personagens que escolhem o caminho de contestação das normas vigentes, ou de resistência aos imperativos morais à sua volta, ou de busca pela magia em um mundo de duras realidades, terminam inevitavelmente por sucumbir.

No Sul apresentado por Williams, a extravagância, as disfunções psíquicas e os disparates não são tentativas de acobertar as fraturas de um mundo "amaldiçoado". São antes a tentativa de figurar a discrepância que havia entre aquela ordem e os sujeitos que aquela ordem havia produzido, os quais, por sua vez, também foram responsáveis por erguê-lo. A teatralidade do autor, o constante uso de recursos expressionistas e as personagens que beiram as deformações do grotesco impressionam pelo que revelam sobre um mundo em que a "realidade" é uma matéria complexa demais, *feia demais*, para que possa ser tratada em chave naturalista.

Quando Williams começou a escrever, nos anos 30, uma outra versão do Sul já havia sido disseminada e, em grande medida, cristalizada dentro dos Estados Unidos e mundo afora. *Gone With the Wind*, por exemplo, romance de Margaret Mitchell publicado em 1936 e transformado em filme em 1939, retrata a vida em uma plantação na Geórgia durante a Guerra Civil Americana e a Era da Reconstrução. Pelos olhos da jovem Scarlett O'Hara, filha mimada de um rico dono de terras como luxuosa, a plantação é um universo de harmonia e coesão social, de aparência suntuosa, quase régia.

"Os escravos raramente são maltratados e, consequentemente, leais aos seus proprietários", enquanto "os nortistas são principalmente predadores que destroem impiedosamente uma civilização inocente."[21] Diante desse imaginário consolidado, e que pode ser encontrado em outros autores do período, como Thomas Nelson Page, Tennessee caminha em sentido contrário: a partir de um mecanismo nem sempre bem compreendido pela crítica, o dramaturgo escrevia sobre um Sul que não mais existia como forma de revelar suas entranhas

---

[19] KING, op. cit., p. 629. *"What alternative can we imagine to Tom's eventual abandonment of his nagging mother and his handicapped sister? To Blanche's institutionalization? Or the similar fate of Lucretia Collins in* Portrait of a Madonna*, the semi-psychotic figure whose delirium adumbrates Blanche's dilemma. What sort of a happy ending can we picture for Alma in* Summer and Smoke *or for Chance Wayne in* Sweet Bird of Youth *or Val and Lady in* Orpheus Descending*? The weight of Southern history, the power of social and racial divisions and its rituals and taboos often make self-determination and moral choice unachievable."*

[20] Ibid., p. 629.

[21] Ibid., p. 630.

em decomposição. A confusão que certo "mergulho nostálgico" de suas personagens no passado pode gerar na crítica é notável:

> É comum (e também um 'lugar comum') falar-se do "apego ao passado" como elemento central representado nas peças de Tennessee. De fato, reminiscências do passado são frequentes seja sob a forma de narrativas, seja sob a de projeções em bruto de cenas da memória das personagens. Trata-se, porém, de um passado que, "confiável" ou duvidoso, é evocado diante de rupturas e perdas sofridas no presente, o que indica que é nessas rupturas e perdas, e não num vago "apego ao passado", que se apresenta objetivamente a matéria dramatúrgica tratada.[22]

Através de seus diálogos líricos, seus papéis femininos estrondosos, seu rebuscamento das situações mais corriqueiras, sua recorrência a caracterizações e interpretações extravagantes, o autor transmitia à plateia e ao leitor a "magia" suscitada pelas matrizes mitológicas do Sul ao mesmo tempo em que as destruía, peça depois de peça. O embate maior que permeia sua obra, se é que se pode chegar a uma conclusão tão sintética, é aquele entre um "Sul idílico" e um "Sul real", premidos pelas forças da história e do tempo presente, que insistiam em destruir a ambos.

De acordo com a categorização de C. Hugh Holman (1966), o Sul na obra de Tennessee poderia ser dividido em três "tipos": um Sul de pequenas cidades, em que a vida local impõe sobre seus habitantes certo código de conduta implícito, como em *The Glass Menagerie* e *Orpheus Descending;* o Sul das *plantations*, como o de *Cat on a Hot Tin Roof,* estrutura de produção que, apesar de não existir em sua forma tradicional nos anos 50, quando foi escrita a peça, ainda ocupava o imaginário local; e o Sul de Nova Orleans, onde se passa a maior parte das peças curtas do autor.[23] Nessa cidade, representativa do que se poderia chamar de *Deep South*, o embate entre tradição e modernidade encontrava contornos muito definidos, o que talvez explique o interesse do autor pela região.[24]

De um lado de Nova Orleans, o *Garden District,* região central onde ainda habitavam as famílias descendentes da aristocracia sulista; do outro lado, o *French Quarter,* habitado por famílias descendentes de imigrantes, geralmente franceses ou espanhóis, por trabalhadores descendentes de negros escravizados, e a que comumente se associava uma vida de pobreza, desregramento e boemia. Era a vizinhança que, na obra de Williams, seria ocupada por personagens extravagantes, de ressonância hiperbólica e, em grande medida, exóticos, o que,

---

[22] BETTI, 2012, pp. 21 – 22.
[23] HOLMAN, Hugh. *Three Modes of Southern Fiction: Ellen Glasgow, William Faulkner, Thomas Wolfe*. Athens: University of Georgia Press, 1966, pp. 3 - 9.
[24] KING, op. cit., p. 632.

sobretudo nas peças em um ato, são recursos para a representação do *páthos* da classe trabalhadora.[25]

O embate entre o *French Quarter* e o *Garden District* é especialmente notável em *Suddenly Last Summer,* em que se chocam a riqueza e o poder dos Venable e a paixão e a liberdade de Catherine. A Sra. Venable e suas plantas exóticas representa a aristocracia respeitável do antigo bairro, enquanto sua sobrinha empobrecida, Catherine, que ela deseja lobotomizar como forma de evitar a revelação de um escândalo familiar, pertence ao mundo do *French Quarter*, e por isso traz à família o signo da subversão. De forma análoga, é o mundo de Kowalski e Stella em *A Streetcar Named Desire,* para o qual um bonde chamado Desejo metaforicamente traz a personagem de Blanche. Vinda do mundo aristocrático de *Belle Rêve,* Blanche se depara com uma Nova Orleans onde, a cada esquina, a confluência de música negra com o som de um piano dão aos "Campos Elíseos" seu "espírito vital."[26]

Em *Cat on a Hot Tin Roof,* peça de que trata o presente trabalho, o embate não é entre duas ordens de mundo, mas entre as estruturas de produção do Sul e os personagens incumbidos da gerência dessas estruturas. A ação da peça se dá no dia do aniversário de Big Daddy, um magnata latifundiário no Mississípi, dono da maior plantação de algodão da região, que, descobre-se, está morrendo de câncer. Maggie, a mulher de Brick, o filho preferido de Big Daddy, sabendo da iminência da morte do patriarca, empenha todos os seus esforços para ser inserida no testamento do sogro. Lutando contra seu próprio marido, um ex-atleta que sofre de alcoolismo e não demonstra qualquer interesse em administrar a herança do pai, Maggie se comporta como uma "gata em telhado de zinco quente", tentando permanecer, literal e metaforicamente, sobre as terras daquela plantação por quanto tempo puder, antes que suas patinhas se queimem.

No texto, o Sul das *plantations* é mais do que pano de fundo para os conflitos do casal, que parecem ocupar o primeiro plano da peça. Como demonstraremos a seguir, é exatamente por conta da natureza econômica e política da propriedade dos Pollitt que o drama pode acontecer. Na análise do texto, foram identificados procedimentos múltiplos, que possibilitam tanto a figuração de aspectos da vida social dos anos 50 nos Estados Unidos, momento em que se passa a ação da peça, que incluem o papel social da mulher e a homossexualidade nos círculos da elite; quanto a figuração de aspectos históricos e econômicos relativos ao Sul, como a sociabilidade das elites agrárias e o papel da escravidão na formação de um *ethos* sulista.

---

[25] Cf. FLORES, 2013.

[26] WILLIAMS, Tennessee. *A Streetcar Named Desire.* New York: New Directions, p. 37. *"This 'Blue Piano' expresses the spirit of the life which goes on here."*

Como este trabalho demonstrará a seguir, a figuração do Sul nessa peça oferece um rico retrato da história dessa região e dos sentidos de sua formação, os quais são, em grande medida, os sentidos também da formação da "América" para a qual Williams escrevia e que, direta ou indiretamente, retratava e criticava.

1.3 A RECEPÇÃO DA OBRA DE TENNESSEE NO BRASIL

Quando *Cat on a Hot Tin Roof* estreou em Nova Iorque, em 24 de março de 1955, a crítica teatral interpretou a peça como uma tentativa de absolvição do autor, uma espécie de pedido de desculpas pelo fracasso de bilheteria de *Camino Real* dois anos antes, em 1953. A peça, adaptação da peça em um ato *Ten blocks on the Camino Real – a fantasy,* escrita em 1946, era uma "fantasia poética mexicana", como a descreveu o próprio autor, que alegorizava a sociedade do pós-guerra, no contexto de surgimento do macartismo. A peça foi ferozmente rejeitada por essa crítica, que a descreveu como "um monte de filosofia barata", um "aglomerado desconfortável de poesia" ou "um *nonsense* pomposo."[27] A forma lírica e fantasiosa, as sequências oníricas, os trechos narrativos e a presença de personagens históricos, como Sancho Pança, de Cervantes, Esmeralda, de Victor Hugo, e o poeta Lord Byron, eram expedientes cujo emprego visava figurar a perseguição política e a dura repressão social do período.

Quando *Camino Real* estreou em 1953, as práticas persecutórias do macartismo estavam em seu ponto alto, e criavam uma atmosfera de intimidação e medo entre os artistas e a esquerda como um todo, os quais se encontravam na mira Comitê de Atividades Antiamericanas do Congresso (*House Un-American Activities Committee* - *HUAC*), cuja função era identificar e perseguir focos de ameaça comunista nos Estados Unidos. A peça é um dos comentários mais diretos de Williams sobre a situação social e política do país, e é justamente através da implosão de formas realistas e do emprego de outros expedientes formais que o texto pode figurar essas questões. No primeiro ato da peça, uma das ciganas diz:

> CIGANA: Você tem medo de alguma coisa? Tem medo de seu batimento cardíaco? Ou dos olhos de estranhos! Tem medo de respirar? Medo de não estar respirando? Você gostaria que as coisas pudessem ser diretas e simples de novo como eram na sua infância? Você gostaria de voltar para o jardim de infância?[28]

---

[27] DEVLIN, Albert J. "Writing in 'a place of stone': Cat on a Hot Tin Roof." *The Cambridge Companion to Tennessee Williams,* 1997, p. 97.

[28] WILLIAMS, Tennessee. *Camino Real.* New York: New Directions, 2008, p. 25. *"GYPSY: Are you afraid of anything at all? Afraid of your heartbeat? Or the eyes of strangers! Afraid of breathing? Afraid of not breathing?*

A estreia de *Cat* na Broadway se deu quase exatamente dois anos depois do encerramento prematuro de *Camino Real*, e marcou a "retomada" do autor depois de uma sequência de trabalhos duramente recebidos pela crítica, que incluíram *Summer and Smoke* (1948) e *The Rose Tattoo* (1951). A tentativa de "absolvição" foi bem-sucedida: *Cat* foi um enorme sucesso de público, teve uma temporada de mais de 700 apresentações em um dos maiores teatros da Broadway, e levou a maior parte dos prêmios da temporada, incluindo o segundo Pulitzer de Dramaturgia de Williams (o primeiro ele havia levado por *A Streetcar Named Desire*, em 1948).

Além disso, a peça lhe garantiu relativa estabilidade financeira, já que foi também transformada em filme pela MGM em 1958, que, apesar de ter sido desdenhado pelo autor, foi um enorme sucesso de público e consolidou o nome de Williams como um dramaturgo famoso, marcando o auge do sucesso (de crítica, e financeiro) de sua carreira. Ao que tudo indica, a operação foi proposital, e refletia o desejo intencional do autor de escrever uma peça de sucesso. Em uma carta escrita em 1952, antes do lançamento de *Camino Real*, Williams já demonstrava plena consciência dos tipos de pressão que seu trabalho sofria das leis de mercado na Broadway.

Em referência às duas peças que precederam *Camino Real*, ele escreve: "Há alguns anos, eu tinha tudo o que eu quisesse no teatro, agora preciso implorar. Duas peças que não dão dinheiro e, cara, você está lascado!"[29] Esse comentário revela uma faceta da personalidade do autor que se pode encontrar refletida em diversas passagens dos cadernos de trabalho do autor, de suas memórias, e de sua correspondência: Tennessee sempre cultivou uma relação conturbada com a crítica e os imperativos do teatro nova-iorquino, mas nunca abriu mão de ocupar os espaços centrais da produção do teatro americano.[30]

O fato de *Cat* ter sido escrita nesse contexto e a partir dessa intencionalidade explicaria aquilo que Devlin (1997) considera o "realismo ilusório" da peça. Para esse auto, essa foi a forma que Tennessee encontrou para mediar algumas convenções realistas, que agradariam à

Do you wish that things could be straight and simple again as they were in your childhood? Would you like to go back to Kindy Garten?"

[29] DEVLIN, op. cit., p. 98. *"A few years ago, I could have anything I wanted in the theater, now I have to go begging. Two plays that didn't make money and, brother, you're on the skids! (August 7, 1952)"*

[30] Em *"On a Streetcar Named Success"*, publicado pelo The New York Times em 30 de novembro de 1947, quatro dias antes da estreia da peça em Nova Iorque. No ensaio, Tennessee questiona o papel do artista e da arte na sociedade, e reflete sobre as relações contraditórias entre arte e sucesso financeiro, ao avistar uma faxineira em um hotel de luxo em que estava hospedado antes da estreia do Bonde. Cf. WILLIAMS, Tennessee. *Tennessee Williams on a Streetcar Named Success.* ProQuest Historical Newspapers: The New York Times. 30 nov 1947. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/6195819/mod_resource/content/1/ON%20A%20STREETCAR%20NAMED%20SUCCESS%20NY%20TIMES%20ARTICLE.pdf>. Acesso em: 14 out 2021.

crítica e serviriam aos imperativos da Broadway, e aquilo que seria o coração de sua peça: "a poesia de um homem que desistiu de competir."[31] Tratava-se de uma equação complicada, que teria resultado de inúmeras discussões com o diretor da peça, Elia Kazan, na controvérsia que ficaria conhecida como a "questão do terceiro ato". Nessa contenda, que será discutida no capítulo 7 deste trabalho, estão refletidos alguns dos aspectos mais desafiadores da obra de Williams: como desafiar certo lugar-comum que associa o sucesso de sua obra a alguma espécie de padrão estético?

Em perspectiva histórica, a relação conturbada de Williams com a crítica teatral americana diz mais sobre essa crítica do que sobre a obra do autor. Isso porque, após os sucessos de *Streetcar* e *Menagerie*, a crítica passou a projetar sobre Williams uma demanda estética que jamais seria capaz de representar o todo de sua obra. Mesmo antes de emplacar seus principais sucessos comerciais, Tennessee já havia escrito um sem-número de peças, cujas características formais e estilísticas eram as mais variadas possíveis. Ao longo de toda sua vida, o autor demonstrou uma espantosa capacidade espantosa de reinvenção e de experimentalismos, que escapam a qualquer prescrição formal. Não obstante, consolidou-se na crítica e no imaginário da classe teatral a ideia de que a "melhor obra" de Williams era aquela em que operava um tipo específico de realismo, padrão estético que seria, ao longo de sua vida, projetado sobre toda sua obra.

Nos Estados Unidos, além do enorme êxito comercial de suas peças mais célebres, o fato de Tennessee sempre ter mantido estreita relação com Elia Kazan, associado ao *Actor's Studio*, fez com que sua obra fosse associada a um padrão formal que "se viria a designar, impropriamente, 'realismo psicológico'".[32] O termo pressupunha que a forma do texto teatral de Williams se articulava em função, pura e simplesmente, do conteúdo psicológico de seus personagens. A imprecisão do termo recai sobre o fato de que pouca ou nenhuma relação era admitida entre esse conteúdo psicológico e as estruturas materiais da sociedade em que aquelas personagens estavam inseridas,[33] além de deixar de fora aspectos formais bastante mais complexos de suas obras, mesmo as ditas "canônicas".

A partir dessa leitura, personagens como Blanche Dubois em *A Streetcar Named Desire*, Amanda Wingfield em *The Glass Menagerie*, e Maggie em *Cat on a Hot Tin Roof*, a partir dessa perspectiva, seriam representantes de uma categoria de personagens "histéricas" que habita a obra de Tennessee, todas controladas por suas pulsões sexuais, infelizes e inquietas nos

[31] DEVLIN, op. cit., p. 95.
[32] BETTI, 2012, p. 16.
[33] Ibid., p. 16.

lugares que ocupam. Diante desse diagnóstico, parte da crítica americana, sobretudo após a morte do autor, passou a se voltar sobre as fases inicial e final de sua obra, as quais conteriam as peças ditas "não canônicas", que, por extensão, estariam livres desse padrão formal de "realismo", já que, nesses momentos, a relação de Williams com a crítica não exercia pressão sobre o conteúdo de sua obra.

A consequência imediata desse tipo de interpretação é a associação das peças mais famosas a um padrão formalmente prescritivo, que as aglutinariam em torno de sua característica "realista" e suas filiações às formas da "peça bem-feita". No Brasil, esse lugar-comum se consolidou muito por conta do histórico de percursos da dramaturgia estadunidense em solo brasileiro. Em *Dramaturgia Comparada Estados Unidos / Brasil: Três estudos*, Maria Sílvia Betti demonstra como o aporte da dramaturgia dos Estados Unidos no contexto teatral brasileiro representou uma importante marca da formação do nosso teatro. No período entre o segundo pós-guerra e os anos 60, inúmeras peças do repertório estadunidense foram encenadas pelas principais companhias e grupos de teatro no país, justamente no período histórico em que o Brasil sofreu importantes transformações, tanto políticas quanto culturais.[34]

Encenações de peças de autores do teatro americano moderno realizadas pelo Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), pelo Teatro de Arena, pelo Teatro Oficina, pelo Teatro Experimental do Negro, e pela Escola de Artes Dramáticas (EAD), estão entre as principais realizações teatrais do período. Para falar de Tennessee Williams, especificamente, as montagens do período incluem, mas não se restringem a, *The Glass Menagerie [À Margem da Vida]*, levado aos palcos pelo Grupo de Teatro Experimental, em 1947, sob direção de Alfredo Mesquita, e pelo Teatro de Arena, sob direção de José Marques da Costa, em 1955; *Summer and Smoke [O anjo de Pedra]*, montado pelo TBC, em 1950, sob direção de Luciano Salce, e em 1960, sob direção de Benedito Corsi; *The Long Goodbye [O Demorado Adeus]*, pelo Teatro de Arena, em 1953, sob direção de José Renato; *A Streetcar Named Desire [Um Bonde Chamado Desejo]* pelo Teatro Oficina, em 1962, sob direção de Augusto Boal; *The Night of the Iguana [A Noite do Iguana]*, pela Companhia Cacilda Becker, sob direção de Walmor Chagas, em 1964; dentre outras.[35]

Algumas das principais montagens de *Cat on a Hot Tin Roof* no Brasil, desde os anos 50 até hoje, incluem *Gata em Teto de Zinco Quente*, pelo TBC, em 1956, sob direção de Maurice Vaneau, com Cacilda Becker e Walmor Chagas nos papéis de Maggie e Brick; *Gata*

---

[34] BETTI, Maria Sílvia. *Dramaturgia Comparada Estados Unidos / Brasil: Três estudos*. São Paulo: Cia Fagulha, 2017, p. 11.
[35] Cf. "Quadro: teatro estadunidense no Brasil. Primeiro tempo." In: BETTI, op. cit., pp. 134 – 155.

em Telhado de Zinco Quente, dirigido por Paulo José, em 1976, com Tereza Rachel e Antonio Fagundes nos papéis dos protagonistas; além de uma montagem dirigida por Moacyr Góes, em 1998, tendo à frente do elenco Vera Fischer e Floriano Peixoto; e a mais recente produção da peça, pelo Grupo TAPA, sob direção de Eduardo Tolentino, em 2016, com Bárbara Paz e Augusto Zacchi nos papéis de Maggie e Brick, respectivamente.[36]

No contexto dos anos 50, as relações de figuras como Augusto Boal com o teatro americano foram definidoras para consolidar os sentidos dessa dramaturgia em solo brasileiro. Em 1956, Boal ingressou no Teatro de Arena após uma temporada de dois anos em Nova Iorque, período em que esteve em contato direto com o crítico teatral e professor John Gassner, além de ter acompanhado o trabalho do *Actors Studio*[37] (no período em que esteve lá, Boal inclusive assistiu à estreia da montagem original de *Cat on a Hot Tin Roof!*). Após o retorno de Boal, o nome de Gassner passou a ser diretamente associado à dramaturgia estadunidense, e, como demonstra Betti, "a recepção dessa dramaturgia no país [...] seria em grande parte determinada pela forma como foi interpretado o pensamento crítico e teórico de Gassner."[38]

A interpretação imprópria do trabalho do crítico americano identificava no pensamento do autor certa "valorização prescritiva de um padrão de dramaturgia realista e ligada ao molde formal do drama."[39] Pelo contrário: aquilo em que consistia o cerne da obra crítica do autor, na verdade, era um "embasamento histórico-crítico de amplo espectro", de grande afinidade com diferentes estéticas do teatro a partir do final do XIX em diante, "inclusive com as que rompem com as convenções realistas."[40] O entendimento que se consolidou acerca da dramaturgia estadunidense no Brasil estaria amplamente apoiada nessa interpretação equivocada da obra do autor, que foi indiretamente estendida ao todo do teatro estadunidense moderno, sobretudo no contexto dos debates de dramaturgia conduzidos por Boal dentro do Teatro de Arena.[41]

Tratava-se de uma concepção reducionista, que associava à dramaturgia estadunidense uma propensão a um modelo de "realismo" psicológico e doméstico, o que foi intensificado pelo aporte da dramaturgia e dos princípios do trabalho de Bertold Brecht no Brasil,[42] e da consequente negativação da forma do drama, mesmo o moderno. No mesmo período, também

---

[36] Cf. "Apêndice 4 – Peças de Tennessee Williams encenadas no Brasil". In: 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.* Tese de Doutorado. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2019, pp. 418 – 432.
[37] Ibid., p. 15.
[38] Ibid., p. 18.
[39] Ibid., p. 18.
[40] Ibid., p. 19
[41] Ibid., p. 35.
[42] Ibid., p. 35.

era notório o surgimento de um sentimento "antiamericanista" nos setores progressistas, intensificado pelas diversas circunstâncias das relações entre Brasil e EUA no início da Guerra Fria:

> A dramaturgia estadunidense passaria a ser vista sob o prisma das associações inevitáveis com a indústria fílmica hollywoodiana e com o próprio mundo estadunidense do consumo, amplamente divulgado por todo o mundo. Diante desse quadro, essa dramaturgia estava fadada a ser vista por aqui com crescente desconfiança crítica. Se de um lado despontava o épico brechtiano, com seu vigoroso poder de análise e de reflexão crítica, de outro a dramaturgia estadunidense não parecia fornecer pistas suficientemente explícita sobre a existência, em seu interior, de uma substância crítica sobre o mundo capitalista e afluente que referenciava.[43]

Como exemplo do que essas circunstâncias representariam para a recepção da obra de dramaturgos estadunidenses no contexto brasileiro dos anos 50, vale chamar atenção para a resistência de alguém como Vianinha diante da proposta de estudo de Tennessee Williams na pauta dos Seminários de Dramaturgias conduzidos por Boal. O dramaturgo associa à peça *Uma Rua Chamada Pecado,* tradução de *A Streetcar Named Desire,* um padrão de "irracionalismo" e de "vigoroso naturalismo", em torno dos quais teria se acomodado a classe trabalhadora americana.[44] Boal, por sua vez, em uma fase em que o Arena buscava a superação da forma dramática e de um padrão realista no teatro, qualifica o teatro de Williams como expressão de um tipo de realismo diretamente associado à "expressão de pulsões da subjetividade."[45]

Mesmo hoje em dia, esse tipo de diagnóstico embasa a recepção da obra de Tennessee no Brasil. Peças como *Streetcar, Menagerie* e *Cat* continuam a ser associadas a um mesmo padrão estético, por vezes aglutinadas em torno da alcunha de "canônicas", de modo que nelas se identifica pouca ou nenhuma substância crítica sobre o mundo capitalista, em oposição a obras de outras fases da vida do autor. Ainda que poucos, a maioria dos trabalhos acadêmicos acerca da obra de Williams voltam-se sobre sua fase inicial, mais explicitamente "política", ou sobre sua fase final, marcada por experimentalismos e por inovações temáticas próprias do período em que foram escritas. Inequivocamente importantes, essas peças não detêm, no entanto, qualquer privilégio formal ou temático sobre as outras, mesmo as da fase dita "canônica".

---

[43] Ibid., pp. 35 – 36.
[44] BETTI, Maria Sílvia. "O demorado adeus de Tennessee Williams." *Aurora: revista de arte, mídia e política*. São Paulo, v.5, n.13, 2012, pp. 18 - 19.
[45] Ibid., p. 19.

Isso porque aquilo que define a obra de Williams, se é que se pode arriscar um diagnóstico tão sintético, são a riqueza de suas experimentações formais, suas complexas operações estilísticas, que incluem desde um lirismo apurado a um expressionismo explosivo, passando por expressões do grotesco, do gótico e do romântico, e que não poderiam caber em qualquer fórmula prescritiva. Como pretendemos demonstrar através da análise de *Cat*, qualquer diagnóstico que atribua sentido literário (e político) a alguma de suas peças tomando como base exclusivamente as circunstâncias em que foram escritas e encenadas está fadado à incompletude. Ainda que a relação conturbada de Williams com a crítica, seu enorme êxito comercial e as infinitas adaptações de suas obras para o cinema tenham sido, de fato, condições que exerceram alguma pressão sobre seu processo de escrita, como também demonstraremos, essas não são, ou não deveriam ser, circunstâncias capazes de elucidar sozinhas os sentidos de sua dramaturgia.

Nas páginas a seguir, partiremos de uma reconstituição crítica da história dos Estados Unidos para, afinal, demonstrar o modo como o texto de Williams dá conta de figurar algumas das especificidades históricas do Sul dos Estados Unidos, e, ao fazê-lo, apresenta uma visão crítica sobre os sentidos ideológicos da ideia de uma nação americana. Na primeira parte do trabalho, partiremos de uma revisão crítica da história do Sul, que buscará demonstrar como a fratura da escravidão, em relação contraditória com a manutenção do liberalismo como ideologia formativa, construiu os sentidos de formação da nação; em seguida, olharemos para o modo como, no século XX, já consolidadas as ideologias sobre a América, as fraturas do Sul encontraram maneiras de serem repostas, sobretudo no contexto de acirramento das lutas políticas no país, a partir do final da Segunda Guerra Mundial.

Na segunda parte, passaremos efetivamente à análise de *Cat on a Hot Tin Roof*, e demonstraremos a maneira como a peça figura algumas das principais tensões históricas, políticas e sociais relativas ao Sul e à sociedade americana da década de 50. Para tanto, partiremos de uma investigação sobre o conto “Three Players of a Summer Game”, que serviu de matriz ficcional à peça, e, em seguida, retomaremos brevemente a questão da recepção crítica da peça, com objetivo de sugerir diferentes sentidos para a continuidade da investigação da obra desse importante autor.

2. A FRATURA DA ESCRAVIDÃO: SENTIDOS DA FORMAÇÃO DOS ESTADOS UNIDOS

"Antes de entender o mundo, você precisa primeiro entender o Mississípi."
(Autor desconhecido)[46]

"Quando abrimos nossos olhos hoje e olhamos para a América, vemos a América não do ponto de vista de alguém que desfrutou dos frutos do americanismo. Vemos a América pelos olhos de alguém que foi vítima do americanismo. Não vemos nenhum sonho americano. Nós vivemos apenas o pesadelo americano."
(Malcolm X, *"The Ballot or the Bullet" Speech)*[47]

"Mas eles representavam o espírito do Sul. [...] O espírito que, glorioso na vitória, tinha demonstrado uma grandeza ainda maior na derrota."
(Thomas Nelson Page, *The Gray Jacket of "No. 4")*[48]

2.1 UM EMPREENDIMENTO PRIVADO: O SENTIDO DA COLONIZAÇÃO DA AMÉRICA

O processo de colonização da América teve início efetivamente em 1585, quando a rainha Elizabeth I concedeu a um nobre, *sir* Walter Raleight o direito de ocupar e explorar as porções de terra que conseguisse descobrir e possuir, contanto que à Coroa fosse resguardada a quinta parte de todo o mineral que viesse a ser obtido ali. Seguindo os passos do modelo ibérico, a Coroa inglesa concedia aos nobres o direito sobre a terra e reservava para si sua soberania política e fiscal, através da cobrança de impostos. O principal ponto de distinção entre as empreitadas inglesa, espanhola e portuguesa, e que de certo modo explica os diferentes modelos de formação dessas colônias, dizia respeito ao que se poderia chamar de o "impulso empreendedor" da colonização: diferentemente do caso ibérico, em que o Estado controlava e sistematizava a atividade colonizatória, no caso inglês essa iniciativa era transferida a particulares.

Muito por conta da instabilidade política que assolava o país no século XVII, os interesses da Coroa inglesa sobre a América foram transferidos a empresas privadas, a quem caberia a tarefa de ocupar e colonizar a parte norte do continente. Enquanto Espanha e Portugal organizavam expedições a partir de empresas estatais, a Inglaterra operava em modelo de

---

[46] Por vezes, a autoria desta frase é indevidamente atribuída a William Faulkner. "*To understand the world, you must first understand a place like Mississippi."*

[47] MALCOLM X. "'The Ballot or the Bullet' Speech." King Solomon Baptist Church, Detroit, Michigan, 1964. Disponível em: <https://americanradioworks.publicradio.org/features/blackspeech/mx.html>. Acesso em: 20 nov 2021. *"When we open our eyes today and look around America, we see America not through the eyes of someone who has enjoyed the fruits of Americanism. We see America through the eyes of someone who has been the victim of Americanism. We don't see any American dream. We've experienced only the American nightmare."*

[48] PAGE, Thomas Nelson. "The Gray Jacket of 'No. 4'." In: *The Battles of the Guns*, publicado em 1894. Disponível em: <https://americanliterature.com/author/thomas-nelson-page/short-story/the-gray-jacket-of-no-4>. Acesso em: 22 out. 2021. "*But they represented the spirit of the South. [...] The spirit that, glorious in victory, had displayed a fortitude yet greater in defeat."*

concessão. Por exemplo, as companhias Plymouth e London, as duas principais do período, e que dividiram entre si toda a Costa Leste americana, organizavam-se como verdadeiras empresas, e contavam com o investimento privado de diversos comerciantes para funcionar,[49] o que fez da atividade colonial um negócio lucrativo.

A recusa do Estado inglês de um papel centralizador na empreitada colonial, aliada à diversidade cultural e religiosa que já definia a Inglaterra do XVII e que impedia a existência de uma unidade político-ideológica de cunho nacionalista, resultou em um processo colonizatório que não vinha *necessariamente* atrelado a uma ideologia de Estado ou aos interesses missionários de uma religião oficial. No século que antecedeu a consolidação a nível global do capitalismo como sistema econômico, e no exato nascedouro deste regime de produção, o projeto de colonização do Novo Mundo foi coordenado pela iniciativa privada. Se houve algum "espírito" que organizou a colonização inglesa da América, esse foi o espírito do capital.

Se a iniciativa de colonizar não cabia ao Estado inglês, a decisão sobre quem seriam os viajantes das excursões cabia às empresas colonizatórias. Os primeiros habitantes da América, longe de serem protótipos da "novíssima" e moderna sociedade inglesa, eram o excedente populacional de um país que já sofria com seu crescimento demográfico acelerado: eram órfãos sob custódia do Estado, mulheres vendidas por seus esposos como escravas, e camponeses despojados de seus meios de produção, enfim, o lumpesinato inglês.[50] Eram trabalhadores que tentavam fugir das terríveis condições de vida nas grandes cidades inglesas, ou escapar de perseguições religiosas, no caso dos protestantes, homens e mulheres despossuídos, muitos deles expulsos do campo, que não encontravam na cidade condições mínimas de sobrevivência. O que essa constatação demonstra é que, diferentemente do que vulgarmente se acredita ter sido uma iniciativa gloriosa de "povoamento" por parte da Coroa, o impulso inglês pela colonização obedecia a interesses estritamente políticos e econômicos.

Fugitivos de uma cidade que era degradada a olhos nus pelo processo de industrialização, os primeiros ingleses levados à América eram subjugados a um tipo de servidão particular, como forma de custear suas passagens para o Novo Mundo. A servidão temporária (*indenturent servant*) consistia em prestar serviços às empresas responsáveis por financiar a ida do imigrante à América, de forma não remunerada, é claro, em período bastante anterior à instauração do tráfico de africanos. A privação de liberdade e o trabalho forçado

---

[49] KARNAL, Leandro. "A formação da nação". In: KARNAL et al. *História dos Estados Unidos: das origens ao século XXI.* 3ª. ed. São Paulo: Contexto, 2018, p. 42.
[50] Ibid., p. 45.

eram, mais do que o resultado direto das primeiras expedições à América, sua condição de existência.

Com a chegada do navio Mayflower em Plymouth, Massachusetts, em 1620, trazendo consigo seus *pilgrim fathers* e a festa comemorada por eles, o Dia de Ação de Graças, estabeleceu-se também o primeiro momento de um sentido nacionalizante da América. Ainda que estivessem fugindo de perseguição religiosa, e que a historiografia os tenha em conta como refugiados políticos, os cerca de 130 passageiros a bordo do Mayflower pertenciam a grupos de estrato médio na sociedade inglesa e dificilmente poderiam ser equiparados à condição de classe dos primeiros colonos, descritos anteriormente. Sua formação educacional e religiosa de base protestante teve grande importância na constituição dos valores fundacionais da nação:

> Os puritanos (protestantes calvinistas) tinham em altíssima conta a ideia de que constituíam uma "nova Canaã", um novo "povo de Israel": um grupo escolhido por Deus para criar uma sociedade de 'eleitos'. Em toda a Bíblia procuravam as afirmativas de Deus sobre a maneira como Ele escolhia os seus e as repetiam com frequência. Tal como os hebreus no Egito, também eles foram perseguidos na Inglaterra. Tal como os hebreus, eles atravessaram o longo e tenebroso oceano, muito semelhante à travessia do deserto do Sinai. Tal como os hebreus, os puritanos receberam as indicações divinas de uma nova terra e, como veremos adiante, são frequentes as referências ao "pacto" entre Deus e os colonos puritanos. A ideia de povo eleito e especial diante do mundo é uma das marcas mais fortes na constituição da cultura dos Estados Unidos.[51]

Eram esses valores protestantes que estariam na base da crença de que os Estados Unidos teriam para si um "destino manifesto". A ideia de predestinação e a temência a um certo pacto "Deus-povo" foram dois valores centrais para a constituição das primeiras colônias, sobretudo aquelas em que a tradição protestante mais vigorou — às custas, não é demais lembrar, de persecução político-religiosa de grupos dissidentes, da exploração de mão de obra semi-escravizada ou escravizada, e do extermínio de povos originários.[52] A crença de que os

---

[51] Ibid., p. 47.

[52] Durante o período de consolidação de uma das colônias, a de Massachusetts, a ideologia religiosa dos puritanos foi alçada a política de Estado, e a Igreja Puritana passou a ser o órgão máximo de legislação e controle da vida em comunidade. Uma das políticas implementadas neste contexto foi a caça às bruxas, prática comum desde o início da colonização, mas que foi intensificada com a eclosão de um escândalo em particular: em janeiro de 1692, na cidade de Salém, um grupo de jovens acusou diversas pessoas da comunidade de bruxaria, o que resultou em uma histeria coletiva na cidade e culminou com a prisão e a execução de centenas de homens e mulheres. Os eventos do episódio de caça às bruxas em Salém foram dramaturgizados na peça *The Crucible*, de Arthur Miller, em 1953, no contexto das políticas de perseguição ideológica do macartismo. A peça, para além de uma ficcionalização dos acontecimentos daquele inverno em Salém, foi escrita como alegoria para os julgamentos conduzidos pelo senador Joseph McCarthy contra a "ameaça vermelha" nos Estados Unidos durante os anos 50. Para mais informações sobre aproximações e distanciamentos entre a peça de Miller e os eventos de Salém, bem como as refuncionalizações do "mito" de Salém na cultura política estadunidense ao longo do século XX: Cf. PURDY, S. Conjuring history: the many interpretations of the Salem witchcraft trials. *Rivier Academic Journal*, v. 3, n. 1, p. 1-18, 2007.

puritanos seriam um povo eleito por Deus, cujas incumbências incluem livrar o mundo de todos os seus males, encontraria reverberações ao longo dos séculos seguintes, sobretudo nos momentos de crise, como pretendemos demonstrar adiante.

O fato de as primeiras colônias em solo americano não terem sido forjadas em relação a um referencial tradicional, monárquico e católico fez com que, uma vez na América, os ingleses pudessem (e devessem!) descobrir o que havia de "novo" no Novo Mundo. Era um novo, no entanto, que incontornavelmente tinha os valores do liberalismo político e econômico, a iniciativa individual e burguesa e a própria empresa colonial como norte. O projeto de construção de uma América grande, *with liberty and justice for all*[53], encontraria limitações à sua universalidade na própria ideologia sobre a qual foi fundado.

Ainda que comum às trezes colônias originais, essa ideologia fundacionista encontraria expressões distintas ao longo do processo de formação do país. A primeira e talvez mais importante dessas distinções foi aquela que se estabeleceu entre as colônias do Norte e as colônias do Sul. As do Norte, por seu clima temperado e seus invernos rigorosos, não eram capazes de oferecer à Europa produtos de interesse para os europeus ou de grande valia no comércio exterior. Sua economia era voltada à policultura e ao mercado interno, e "não totalmente condicionada aos interesses metropolitanos".[54] O trabalho familiar e as pequenas propriedades eram dominantes, e a atividade pesqueira foi uma das fontes de riqueza no período colonial. Havia no Norte também uma importante indústria naval, cuja produção de navios servia ao transporte de mercadorias entre a colônia e a metrópole.

Nas colônias do Sul, a economia era majoritariamente voltada para os interesses europeus, e desde cedo a produção de tabaco se tornou a principal fonte de riqueza das colônias. Sua principal estrutura de produção principal o latifúndio (as *plantations*), que tinham por característica a necessidade por expansão agrícola constante e a demanda por grandes volumes de mão de obra. Para possibilitar o avanço de sua economia, as colônias do Sul passaram a incorporar grandes contingentes de mão de obra escrava negra[55], o que acarretaria enorme

---

[53] O juramento à bandeira dos Estados Unidos da América (*The Pledge of Allegiance)*, escrito em 1892, é ainda hoje uma expressão de lealdade à bandeira e ao País, e é recitado em voz alta, diariamente, em muitas escolas elementares americanas. O juramento, na sua formulação atual, diz: "I pledge allegiance to the flag of the United States of America, and to the Republic for which it stands, one nation, under God, indivisible, with liberty and justice for all." ["Eu prometo lealdade à bandeira dos Estados Unidos da América e à república que ela representa, uma nação sob Deus, indivisível, com liberdade e justiça para todos."]

[54] KARNAL, op. cit., p. 56.

[55] De acordo com dados do Banco de Dados do Tráfico de Escravos Transatlântico (*Trans-Atlantic and Intra-American slave trade databases*), entre 1641 e 1780, estima-se que 126.615 africanos tenham sido adquiridos pelas colônias do Sul na condição de escravos. Para efeitos de comparação, no Brasil, durante o mesmo período, foram trazidos 2,15 milhões de escravos. Disponível em: <https://www.slavevoyages.org/assessment/estimates>. Acesso em: 15 dez 2020.

dependência do mercado externo, e, consequentemente, em maior resistência à Independência, em 1776.

Antes da fundação oficial de cada colônia por parte dos ingleses, entre 1607, com a fundação da Virgínia, e 1733, com a fundação da Geórgia, a região foi ocupada por espanhóis e franceses, que tiveram grande participação na formação cultural das colônias. Entre 1539 e 1542, Hernando de Soto organizou expedições para as regiões que correspondem hoje à Flórida, Geórgia, Tennessee, Alabama, as Carolinas do Norte e do Sul, Mississippi, Arkansas, Oklahoma, Louisiana e Texas.[56] As excursões francesas às Américas, que tiveram início com a empreitada colonial comandada pelo rei Francis I em 1524, intensificaram-se no início do século XVII. Após os primeiros assentamentos franceses na região que hoje corresponde ao Canadá — Québec foi fundada em 1608 e a atual Montréal em 1642 —, exploradores franceses passaram a desbravar o Rio Mississípi. Em 1682, René-Robert Cavelier alcançou a região do Delta do Mississippi, na confluência das águas do rio com o Atlântico, e fundou o território da *Louisiane*, em homenagem ao Rei Luís XIV.

No início do século XVIII, a colônia da Louisiana estendia-se por uma região que cortava de norte a sul toda a extensão territorial do que hoje corresponde aos Estados Unidos, dividindo fronteiras a leste com as Treze Colônias inglesas. A dissolução do território francês teve início em 1754, quando eclodiu em território americano a Guerra Franco-Indígena,[57] intensificada, dois anos depois, pela eclosão da Guerra dos Sete Anos (1756 - 1763)[58] na Europa, que acirrou ainda mais as relações franco-inglesas e culminou com a extinção da presença francesa no que hoje corresponde aos Estados Unidos. Derrotada na Europa e na América, a França entregou para a Inglaterra uma parte de suas possessões no Caribe, e assinalou de forma definitiva a derrota do projeto colonial francês nesses territórios.

O resultado dessas lutas coloniais foi um importante acelerador do processo de independência das Treze Colônias que culminaria, anos mais tarde, a Proclamação da Independência de 1776. No contexto pós-independência, e em vista do enfraquecimento das tropas napoleônicas, a França decide vender a Louisiana de volta aos Estados Unidos em 1803,

---

[56] Cf. "ROUTE OF THE HERNANDO DE SOTO EXPEDITION, 1539-1543", relatório do National Park Service dos Estados Unidos publicado em 1988. Disponível em: http://npshistory.com/publications/transportation/desoto-nht.pdf. Acesso em: 15 nov 2020.

[57] Conflito ocorrido entre 1754 e 1763 entre ingleses e franceses pelas possessões dos territórios coloniais americanos. Ambos os lados receberam apoio de povos nativos americanos, cujos interesses de conquista ou preservação territorial também estavam em jogo.

[58] A Guerra dos Sete Anos foi uma série de conflitos travados entre diversas monarquias nacionais europeias entre 1756 e 1763. Na frente anglo-francesa da guerra, que aconteceu durante o reinado de Luís XV, a já consolidada rivalidade colonial e econômica entre os dois países foi agravada pela disputa entre a Monarquia de Habsburgo e o Reino da Prússia pela supremacia nos Estados Alemães., que conferiram ao conflito um caráter global de disputa por hegemonia.

em um evento que ficou conhecido como a Compra da Louisiana. As marcas da colonização francesa podem ser sentidas até hoje no Sul, sobretudo na região do atual estado da Louisiana, e correspondem a uma grande parcela do "estilo" tradicionalmente associado ao Sul.

2.2 FORJANDO A NAÇÃO: DA INDEPENDÊNCIA À GUERRA CIVIL

Não caberia aqui elencar a miríade de eventos que culminaram na assinatura da Declaração da Independência dos Estados Unidos, na Filadélfia, em 4 de julho de 1776. O que nos interessa ressaltar, no entanto, é como o período que se seguiu foi profundamente marcado por tensões políticas cujas reverberações se fizeram sentir sobretudo no Sul da nação recém-formada. Posteriormente ao momento da independência um espírito nacionalizante, houve intensa tentativa de centralização e unificação das colônias. O Sul não só recusou o espírito unificador como passou à defesa de seu modelo de produção, agrário e extensivo, que pressupunha tanto o impulso expansionista, que ameaçava as colônias do Norte, quanto a defesa da escravidão, questão que logo passaria ao centro dos embates políticos e econômicos do país.

Nos momentos que antecederam a Independência, as discussões sobre a escravidão estavam no centro das preocupações dos chamados *founding fathers*. Thomas Jefferson ficou responsável pela redação final do texto da Declaração da Independência e, em seu primeiro esboço do documento, redigiu um parágrafo em que acusava o rei George III de promover "uma guerra cruel contra a própria natureza humana, violando seus direitos mais sagrados à vida e liberdade nas pessoas de um povo distante que nunca o ofenderam",[59] em referência à escravização de negros africanos. O trecho ia além e se referia à escravidão como uma "guerra de piratas" e um "execrável comércio", e chegava à conclusão de que o tráfico de escravos era uma violação inconteste dos "direitos mais sagrados à vida e liberdade nas pessoas de um povo distante."[60]

No entanto, esse parágrafo[61] foi deixado de fora da versão apresentada ao Congresso em julho de 1776, menos pelo seu tom belicoso contra o monarca britânico, e mais por

---

[59] COHEN, William. "Thomas Jefferson e o problema da escravidão." Trad. de Almiro Pisetta. *Estudos avançados*, v. 14, n. 38, 2000, pp. 151-180.

[60] FERNANDES, Luiz Estevam; MORAIS, Marcus Vinícius de. "Os EUA no século XIX". In: KARNAL et al. *História dos Estados Unidos: das origens ao século XXI*. 3ª. ed. São Paulo: Contexto, 2018, p. 155.

[61] *"He [King George III] has waged a cruel war against human nature itself, violating its most sacred rights of life & liberty in the persons of a distant people who never offended him, captivating & carrying them into slavery in another hemisphere, or to incur miserable death in their transportation thither. This piratical warfare, the opprobrium of infidel powers, is the warfare of the Christian king of Great Britain. Determined to keep open a market where men should be bought and sold, he has prostituted his negative for suppressing every legislative attempt to prohibit or to restrain this execrable commerce: and that this assemblage of horrors might want no fact*

conveniência política e econômica, já que a classe política representada pelos membros do Congresso era composta de donos de terra e de mercadores cujos interesses dependiam diretamente da manutenção do regime escravista. Mesmo que àquela altura as Treze Colônias já estivessem formalmente divididas entre os *free states* e *slave states*, tanto o Sul quanto o Norte tinham interesses financeiros na perpetuação dessa prática econômica.[62] As *plantations* do Sul, que funcionavam como motor da economia colonial, precisavam de mão de obra barata e em grandes volumes para produzir tabaco e algodão para exportação para a Europa. Os comerciantes do Norte continuavam a depender do comércio triangular entre a Europa, a África e as Américas, e lucravam com o tráfico de escravos africanos.[63]

Para evitar problemas, o trecho original foi substituído pelos seguintes dizeres, interpostos na lista de acusações feitas ao rei George III na Declaração: "Provocou insurreições internas entre nós e procurou trazer contra os habitantes das fronteiras os índios selvagens e impiedosos, cuja regra sabida de guerra é a destruição sem distinção de idade, sexo e condições."[64] A manobra retórica, que excluiu a menção aos escravizados mas manteve a menção aos "índios selvagens", e, mais do que isso, sua motivação político-econômica escancarada, gerou repercussão imediata, tanto nos Estados Unidos quanto na Europa, entre membros da elite.

O abolicionista inglês Thomas Day escreveu em uma carta, em 1776: "Se há algo de natureza realmente ridícula, é um patriota americano, assinando tratados sobre independência com uma mão, e com a outra brandindo um chicote sobre seus escravos assustados."[65] Adiante, o autor completa:

---

of distinguished die, he is now exciting those very people to rise in arms among us, and to purchase that liberty of which he has deprived them, and murdering the people upon whom he also obtruded them; thus paying off former crimes committed against the liberties of one people, with crimes which he urges them to commit against the lives of another." In: BOYD, Julian P. (Ed.) *The Papers of Thomas Jefferson.* Vol. 1, 1760-1776. Princeton: Princeton University Press, 1950, pp. 243 - 247. Disponível em: <https://www.loc.gov/exhibits/declara/ruffdrft.html> Acesso em: 15 dez 2020.

[62] Thomas Jefferson, em sua autobiografia, declarou a esse respeito*: "The clause reprobating the enslaving the inhabitants of Africa, was struck out in compliance to South Carolina and Georgia, who had never attempted to restrain the importation of slaves, and who on the contrary still wished to continue it. Our Northern brethren also I believe felt a little tender under these censures; for tho' their people have very few slaves themselves, yet they had been pretty considerable carriers of them to others."* É importante lembrar que, apesar disso, Jefferson era dono de mais de 180 escravos em sua propriedade na Virgínia. Ainda a respeito da relação contraditória de Jefferson com a questão escravista. Cf. COHEN, op. cit., p. 160.

[63] Cf. HORTON, James O.; HORTON, Lois E. *Slavery and the Making of America.* New York: Oxford University Press, 2005.

[64] *"He has excited domestic insurrections amongst us, and has endeavoured to bring on the inhabitants of our frontiers, the merciless Indian Savages, whose known rule of warfare, is an undistinguished destruction of all ages, sexes and conditions."* Cf. DECLARATION OF INDEPENDENCE: A TRANSCRIPTION. Disponível em: https://www.archives.gov/founding-docs/declaration-transcript. Acesso em: 15 out 2020.

[65] *"If there be an object truly ridiculous in nature, it is an American patriot, signing resolutions of independency with the one hand, and with the other brandishing a whip over his affrighted slaves."* THOMAS, Day. *Fragment*

> A escravidão é a dependência absoluta de um homem de outro; e é, portanto, tão inconsistente com todas as ideias de justiça quanto o despotismo é com os direitos da natureza. É um crime tão monstruoso contra a espécie humana, que todos os que o praticam merecem ser extirpados da Terra.[66]

John Lind, um advogado e ativista político inglês, em sua carta intitulada *Answer to the Declaration of the American Congress*, de 1776, apesar do seu tom ressentido e sua defesa do rei George III, fazia escárnio da hipocrisia dos colonos em anunciarem ideias de igualdade natural e inalienável a todos os humanos e ao mesmo tempo defenderem a escravidão.[67] Lemuel Haynes, o primeiro afro-americano a ser ordenado pastor nos Estados Unidos, escreveu também naquele ano o ensaio "Liberty Further Extended: Or Free Thoughts on the Illegality of Slave-keeping"[68], em que apontava para a inconsistência entre a escravidão e o reino da liberdade professado pelos Evangelhos.

A despeito das manifestações contrárias, a escravidão permaneceu legalizada no país até o final da Guerra de Secessão, dali a pouco mais de um século, não sem o aval, é claro, do Congresso e da União. Repondo um impulso fundacionista semelhante ao dos *pilgrim fathers*, os pais fundadores dos Estados Unidos da América idealizaram uma nação em que ficaria de fora justamente a parcela daqueles que a estavam efetivamente construindo, mesmo em um momento histórico em que já era amplamente discutida, nos Estados Unidos e na Europa, a incongruência entre escravidão e cidadania. Embora aparentemente contraditórias, a ideia de "liberdade" de que trata o texto de 4 de julho de 1776 e a manutenção da escravidão provaram-se, na verdade, em profunda sintonia.

Isso porque foi sobre ideia *restritiva* de liberdade *universal*, que está na base do Liberalismo filosófico,[69] que se forjou a nação americana. O instante fundamental da pátria

---

of an original letter on the slavery of the negroes: written in the year 1776. Boston: Garrison and Knapp, 1831, p. 7. Disponível em: <https://archive.org/details/fragmentoforigin00dayt/page/4/mode/2up>. Acesso em: 20 out 2020.

[66] *"Slavery is the absolute dependance of one man upon another; and is, therefore, as inconsistent with all ideas of justice, as despotism is with the rights of nature. It is a crime so monstrous against the human species, that all those who practice it deserve to be extirpated from the Earth."* Ibid., p. 7.

[67] ARMITAGE, David. *The Declaration of Independence: A Global History.* Massachusetts: Harvard University Press, 2007, p. 77.

[68] HAYNES, Lemuel. *Liberty Further Extended: Or Free Thoughts on the Illegality of Slave-Keeping.* American Antislavery Writings: Colonial Beginnings to Emancipation, ed. by James G. Basker. New York City: Library of America, 2012.

[69] Para um aprofundamento sobre o falso impasse entre escravismo e liberalismo, e uma reflexão sobre a coexistência dessa suposta antinomia em solo brasileiro, Cf. BOSI, Alfredo. "A escravidão entre dois liberalismos" *Estudos avançados*, v. 2, n. 3, 1988, pp. 4 - 39. Para um aprofundamento acerca dessa questão, a partir da perspectiva do mesmo crítico literário e ensaísta, vale a pena conferir a resenha da obra do marxista italiano Domenico Losurdo, *Contra-história do liberalismo* (2005), que examina as contradições internas entre a tradição filosófica do liberalismo e sua tradição política no século XX. Cf. BOSI, Alfredo. "Liberalismo versus democracia social." *Estudos Avançados*, v. 21, n. 59, 2007, pp. 359-363.

americana mostrou-se a justa atualização do sonho puritano, agora em um contexto iluminista. A pátria anunciada era, já em 1776, o sonho de um reino de liberdade de onde emana leite e mel, a terra prometida por Deus nas sagradas escrituras, mas com um pequeno senão: a liberdade sonhada *para todos*, irmãos em Cristo, não poderia, sob qualquer hipótese, ser sobreposta ao direito à propriedade.[70]

2.3 DA SECESSÃO À "CAUSA PERDIDA": ESCRAVIDÃO E RESSENTIMENTO

Entre a Declaração da Independência e a promulgação da 13ª Emenda, que aboliu a escravidão no país, em 1865, o embate entre escravistas e abolicionistas ocupou posição central do debate público. Mesmo durante o período de expansão territorial que precedeu a Guerra de Secessão, no qual as colônias do Norte e do Sul se uniram em torno do projeto expansionista,[71] os diferentes interesses econômicos de nortistas e sulistas não foram deixados de lado: os estados do Norte sabiam que era preciso impedir o avanço das *plantations* do Sul sobre as terras conquistadas, uma vez que isso representaria um aumento da força política e econômica dos latifundiários e, em consequência, uma diminuição do poder do Norte.

> Ainda que unidos em nome de causas comuns — como as guerras contra o México, as invasões a Oeste e também o sentimento de imperialismo e a vontade de expandir seus estilos de vida para áreas maiores —, o Sul queria aumentar seu império do algodão e da escravidão e o Norte, a expansão das chamadas terras livres.[72]

---

[70] A título de comentário, vale lembrar que parte da historiografia do século XX consagrou a Revolução Americana de 1776 uma espécie de revolução-modelo, ao menos em seu espírito fundacional, em oposição a outras revoluções subsequentes, como a Francesa e a Russa. Hannah Arendt, em seu clássico *Da Revolução* (1963), enxerga a Revolução Americana como "triunfantemente vitoriosa", em oposição aos esforços dos revolucionários franceses, em 1789, que se redundariam em desastre. Ainda que ambos os processos revolucionários tenham sido "degenerados", o fracasso da Revolução Francesa em efetivamente criar as condições para a liberdade se devia à tentativa de aliar o "reino da liberdade" ao "reino da necessidade", desastre que teria culminado no momento jacobino da Revolução, de caráter violento, despótico e tirano. A Revolução Americana, por outro lado, teria instituído no corpo social a igualdade política, de forma pacífica, a partir do advento da Constituição, o que teria possibilitado a concepção de "liberdade" fora das condições de necessidade dos desvalidos. No texto, não há qualquer menção à questão da escravidão, ainda que ele tenha sido escrito na década de 1960, em um momento em que o debate racial e as lutas antirracistas nos Estados Unidos alcançavam sua expressão máxima. A esse respeito: Cf. VALE, Maria R. "Reforma ou Revolução? Hannah Arendt e Herbert Marcuse nos anos 60." *Lutas Sociais*, n. 19/20, 2008, pp. 09-21; ou ainda: ECCEL, Daiane. "Da Revolução: Arendt, uma moderna*?" Trans/Form/Ação, Marília*, v. 36, n. 3, 2013, pp. 109-128.

[71] Após a Compra da Louisiana e a aquisição da Flórida, no início do século XIX, as empreitadas expansionistas de colonos (nortistas e sulistas) miravam os territórios que o México havia herdado da Espanha, quando de sua independência em 1821. Após a anexação do Texas em 1845, seguiram-se as incorporações da Califórnia Mexicana e do Novo México, que foram conquistados após a Guerra Mexicano-Americana, encerrada em 1848 com a assinatura do Tratado de Guadalupe-Hidalgo.

[72] FERNANDES & MORAIS, op. cit., p. 129.

O abolicionismo defendido pelos membros da elite política do Norte, no entanto, pouco ou nada tinham a ver com uma vontade de promoção de liberdade ampla e irrestrita a todos. Ainda que distintos em sua composição — um Norte de trabalhadores "livres" e estratos de classe média de um lado e um Sul escravista e senhoril de outro — ambos compartilhavam de uma ideia de nação que não incluía os homens e mulheres negros, e cujas balizas de progresso e civilização eram as mesmas empenhadas pelas potências europeias do período, as quais se empenhavam nas excursões neocolonialista na Ásia e na África durante todo o século XIX.

Adjacente ao projeto de uma nação americana igualitária e livre, havia o acordo tácito pela manutenção da escravidão. Para abolicionistas e escravistas, a figura do negro, escravizado ou não, ainda era a de um ser selvagem e atrasado, cuja inferioridade em relação ao homem branco era inquestionável. Ao Norte e ao Sul, salvo raras exceções, os negros estavam apartados das decisões políticas e, se não fossem açoitados de forma legal nos estados onde a escravidão era legalizada, eram discriminados e marginalizados nos estados ditos livres.[73] As verdadeiras diferenças entre Norte e Sul, portanto, eram a desigualdade de força econômica e política entre as partes. Na década de 1850, o Norte superava o Sul em população, mas o Sul tinha mais representantes no governo federal e seu projeto expansionista era mais ambicioso, já que as monoculturas exigiam o avanço constante sobre novas terras. Na eleição presidencial de 1860, quando o jovem advogado Abraham Lincoln venceu as eleições pelo Partido Republicano, o Sul se sentiu ameaçado, pois via em Lincoln um verdadeiro abolicionista. O Norte, por sua vez, sentia-se pouco representado, pois o novo presidente era "conservador demais" e não se opunha abertamente contra o regime escravista.[74]

Apesar de ter declarado que não iria abolir a escravidão no Sul, Lincoln se manteve contrário à expansão da escravidão ao Oeste recém-conquistado. Para os territórios sulistas, isso era o mesmo que impedir a manutenção da escravidão, já que, depois da proibição do tráfico de escravos em 1808, a pressão por mão de obra escrava só poderia ser atendida com a expansão de terras. Insatisfeitos, sete estados do Sul — Carolina do Sul, Alabama, Mississippi, Geórgia, Flórida, Texas e Louisiana — rompem com a União e declaram a formação dos Estados Confederados da América, em 1861. Após o ataque de um forte de tropas da União em Charleston, na Carolina do Sul, por parte dos Confederados, teve início a Guerra de Secessão.

Os estados de Virgínia, Arkansas, Carolina do Norte e Tennessee se juntaram aos Confederados, e grupos dissidentes de Missouri e Kentucky foram também aceitos pelo grupo,

---

[73] A manutenção desse sistema racial, mais escancarado e judicialmente amparado no Sul, e mais "tímido" no Norte, pode ser comprovada com uma análise dos conflitos raciais nos EUA durante o século XX. Ibid., p. 128.
[74] Ibid., p. 130.

ainda que estes estados não tenham se separado oficialmente da União. Ao longo da também chamada Guerra Civil Americana, que duraria quatro anos, os estados do Sul foram acumulando perdas e sendo gradativamente destruídos — mesmo depois de as autoridades confederadas terem tentado recorrer a ajuda externa, bloqueando a exportação de algodão para a Inglaterra na esperança de forçar a adesão da ex-metrópole ao conflito, e recorrido até aos escravos para formar exército diante das baixas massivas de soldados sulistas.

Lincoln agiu, durante os anos do conflito, no sentido de "retomar as rédeas de todo o país, impedir a fragmentação do território e criar, se possível, uma unidade nas leis e na administração dos estados."[75] Ao mesmo tempo, a abolição da escravidão foi sendo implementada, de forma gradual, por pressão das colônias do Norte e dos próprios escravizados, que fugiam das fazendas sempre que as tropas da União invadiam uma região confederada. À promulgação da Lei de Emancipação, em 1863, que libertava os escravos nos territórios conquistados pela União, seguiu-se a promulgação da 13ª Emenda da Constituição, em 1865, que só foi possível após o final da Guerra.

A vitória da União sobre os Confederados, por um lado, devastou o Sul, mas, por outro, fortaleceu a expansão da indústria, sobretudo têxtil e bélica, no Norte, em movimento contíguo à rápida industrialização experienciada pela Europa naquele período, que atravessava a Segunda Revolução Industrial. Também foi a vitória do Norte que alçou Lincoln à figura de herói nacional e criou em torno do estadista o mito de um homem à frente de seu tempo, comprometido com a defesa da liberdade. Em verdade, os interesses que empurraram os estados do Norte para dentro da Guerra de Secessão eram sobretudo econômicos, e Lincoln soube conduzir, de forma mais ou menos bem-sucedida, o projeto de nação da União. O fim da Guerra, longe de ter solucionado os impasses que a questão da escravidão havia instaurado, apenas o postergou, como a história das lutas raciais no século XX nos mostra.

Sobretudo do ponto de vista nortista, a Guerra de Secessão foi importantíssima para atualizar o projeto de formação da nação iniciado em 1776, já que ela garantiu o sucesso de um processo de industrialização que, já estando em curso na segunda metade do século XIX, teve o poder de garantir aos Estados Unidos uma posição no concerto das nações. Que essa vitória tenha custado a vida de milhares de trabalhadores parece ter sido um mal necessário: ao final de quatro anos, a Guerra acumulou o maior número de baixas em toda a história de conflitos nos quais os Estados Unidos já estiveram envolvidos — foram 600 mil vidas perdidas (o

[75] Ibid., p. 134.

número de baixas oficiais na Guerra do Vietnã, para efeito de comparação, foi de 58 mil mortos).

No período imediatamente posterior à guerra, que ficou conhecido como Reconstrução, os desafios incluíam não só a efetivamente reconstrução das cidades do Sul, como também encontrar soluções possíveis para os anseios de ex-escravizados, de sulistas brancos derrotados e de nortistas vitoriosos, cada qual com suas demandas, que tinham agora de ser conciliadas.[76] Ainda que a emancipação dos escravos tenha trazido, em um primeiro momento, um "sentimento de justificativa moral" para o enfrentamento,[77] angariando apoio inclusive de socialistas na Europa — dentre os quais o nome mais proeminente era o de Karl Marx[78] — a abolição não representou qualquer movimento no sentido de um reparo à exclusão sistêmica dos negros daquela sociedade. Lincoln, em seu célebre discurso após a batalha de Gettysburg,[79] em novembro de 1863, professou que, sobre o chão onde haviam morrido tantos homens, os Estados Unidos da América iriam "renascer em liberdade", sob a autoridade divina, e que diante do povo americano erguer-se-ia um governo "do povo, pelo povo e para o povo".[80]

É verdade que o texto da 13ª Emenda concedeu à população de cerca de quatro milhões de negros libertos liberdade constitucional. No entanto, em mais uma atualização da ideia de "liberdade universal restritiva", essa liberdade estava sujeita a uma condição: quando foi assinado pelo Congresso, em 1865, o texto da emenda que pôs fim à escravidão e à servidão involuntária no País dizia em seu parágrafo primeiro: "Não haverá, nos Estados Unidos ou em qualquer lugar sujeito a sua jurisdição, nem escravidão, nem trabalhos forçados, salvo como punição por um crime pelo qual o réu tenha sido devidamente condenado."[81]

Na prática, o que isso significava era que aqueles em privação de liberdade poderiam ser submetidos a regimes de trabalho compulsório, em favor da geração de riquezas para o

---

[76] Ibid., p. 139.
[77] Ibid., p. 136.
[78] *"Marx and Lincoln had very divergent opinions on business corporations and wage labor, but from today's perspective they shared something important: they both loathed exploitation and regarded labor as the ultimate source of value. In his first message to Congress in December 1861, Lincoln criticized the "effort to place capital on an equal footing with, if not above, labor in the structure of government." Instead, he insisted, "labor is prior to and independent of capital. Capital is only the fruit of labor… Labor is the superior of capital, and deserves much the higher consideration."* BLACKBURN, Robin. *Lincoln and Marx: The transatlantic convergence of two revolutionaries.* Publicado em: 28 ago 2018. Disponível em: <https://www.jacobinmag.com/2012/08/lincoln-and-marx> Acesso em: 20 nov 2020.
[79] Para uma cópia original do discurso, proferido em 19 de novembro de 1863, Cf. LINCOLN, Abraham. *The Gettysburg Address.* Disponível em: <http://www.abrahamlincolnonline.org/lincoln/speeches/gettysburg.htm> Acesso em 15 dez 2020.
[80] FERNANDES & MORAIS, op. cit., p. 136.
[81] "Neither slavery nor involuntary servitude, except as a punishment for crime whereof the party shall have been duly convicted, shall exist within the United States, or any place subject to their jurisdiction." A CONSTITUIÇÃO DOS ESTADOS UNIDOS DA AMÉRICA. Disponível em: <www.constitutionus.com> Acesso em: 10 nov 2020. Disponível em português em: <http://www.braziliantranslated.com/euacon01.html> Acesso em: 10 nov 2020.

próprio Estado,[82] em um momento de grande demanda de serviços públicos para a reconstrução das cidades destruídas pela guerra. Ainda que a 13ª Emenda tivesse abolido a escravidão, sua ressalva em relação a pessoas em privação de liberdade acabou por reinstituir, de maneira indireta, o trabalho escravo dentro da tradição legalista dos Estados Unidos:

> Assim, ao mesmo tempo em que a Décima Terceira Emenda concedeu liberdade aos negros presos sob o peso extremo e oneroso da escravidão, os legisladores do Sul, a aplicação da lei e as empresas privadas reinventaram a prática por meio de novas formas de servidão, escravidão e ameaça. Essencialmente, a Décima Terceira Emenda, por meio a cláusula de punição, permitia a reapropriação de corpos negros para trabalho não remunerado nos estados do Sul e, eventualmente, também para os do Norte. O economista Jay Mandle (1992) se referiu a essa condição como "não escravizado, mas também não livre". Além disso, não havia praticamente nenhuma proteção legal para os negros recém-libertos da exploração de sua força de trabalho, fossem eles meeiros libertados ou "condenados" recém-fichados.[83]

O que se seguiu a essa condição "não escravizada, mas não livre" foi um processo de segregação institucionalizada que, a partir dos chamados Códigos Negros, criminalizavam práticas e condutas sociais associadas à população negra, e encarceravam negros em proporções muito maiores do que brancos. Estes códigos, aprovados logo após o fim da Guerra, foram importantes precursores das leis de segregação racial:

> Assim, os "blackcodes" eram leis que garantiam a permanência do trabalho forçado e criminalizavam práticas ordinárias da vida de homens e mulheres afro-americanas, sobretudo dos homens. As leis de vadiagem da época visavam punir e controlar pessoas negras com o intuito final de arrastá-las para o trabalho compulsório, mantendo assim o mesmo sistema de trabalho aplicado no regime escravista, então recém-extinto. [...] tudo isso era possível por causa de uma brecha importante na lei da abolição declarada em 1863: ela acabava com o cativeiro, mas o mantinha como punição por crime.[84]

---

[82] Para uma reflexão aprofundada sobre como o encarceramento em massa possibilitou o crescimento exponencial de riquezas no período da Reconstrução, cf. GOODWIN, Michele. *The Thirteenth Amendment: Modern Slavery, Capitalism, and Mass Incarceration.* Cornell L. Rev., v. 104, p. 899, 2018. Disponível em: <https://www.lawschool.cornell.edu/research/cornell-law-review/Print-Edition/upload/Goodwin-final.pdf> Acesso em: 10 dez 2020.

[83] *"Thus, even while the Thirteenth Amendment granted freedom for Blacks trapped under slavery's extreme, burdensome weight, southern legislators, law enforcement, and private businesses reinvented the practice through new forms of servitude, bondage, and threat. Essentially, the Thirteenth Amendment, through the Punishment Clause, permitted the re-appropriation of Black bodies for non-compensated labor in southern states and eventually for northern ones too. Economist Jay Mandle referred to this condition as not enslaved but also not free. Moreover, there were virtually no legal protections for newly freed Blacks from labor exploitation, whether they were freed sharecroppers or newly stamped "convicts.""* GOODWIN, op. cit., pp. 934 – 935. / MANDLE, Jay R. *Not Slave, Not Free: The African American Economic Experience Since The Civil War*. Duke University Press, 1992.

[84] BRITO, Luciana da C. "Mr. Perpetual Motion" enfrenta o Jim Crow: André Rebouças e sua passagem pelos Estados Unidos no pós-abolição. *Revista Estudos Históricos*, v. 32, n. 66, 2019, p. 247.

Mesmo depois de revogados, em 1867, os códigos teriam sua efetividade conservada, já que a partir de 1877 passam a vigorar no Sul as leis de Jim Crow.[85] Mesmo depois de resolvidos os impasses legais da Reconstrução, esse permaneceu o principal paradoxo do período. Apesar da escravidão abolida, a nação era governada e organizada a partir de um acordo tácito de supremacia branca. Mesmo entre os abolicionistas, não havia qualquer intenção de tornar negros e brancos intelectual e politicamente equivalentes. A imensa maioria dos negros libertos era analfabeta, não tinha acesso legal à educação e tampouco dispunha de condições para a aquisição de terras. Eram privados também de seus direitos políticos e não podiam votar.

Em paralelo a isso, e como suplemento ideológico para esse novo pacto de supremacia, uma narrativa falsa acerca da Guerra de Secessão passou a ser construída gradativamente manipulada nos anos seguintes à guerra. Uma versão de ressentimento passou a integrar o imaginário popular não só do Sul, mas dos Estados Unidos de modo geral:

> De traidores interessados na perpetuação da escravidão, os confederados passaram a ser 'artistas da guerra' devotados à proteção de seus lares contra os 'invasores' nortistas e dedicados a uma insurreição justa, ainda que fracassada. Seus líderes foram, então, agraciados com monumentos em diversas cidades do Sul e os milhares de anônimos que morreram nos campos de batalha receberam comemorações por todo o país. Obras como *E o Vento Levou…* e *O Nascimento de uma Nação*, além de novelas populares e livros baratos, ajudaram a consolidar a visão de um Sul de magnólias, luxos e bailes, em que brancos e negros trabalhavam em harmonia até sua destruição pela tirania de Lincoln.[86]

Após a rendição dos Confederados sob comando do general Robert E. Lee na Campanha de Appomattox, em abril de 1865, na Virgínia, estava marcado em efetivo o fim da Guerra Civil Americana. A despeito de sua derrota, a figura do general Lee foi transformada, anos mais tarde, em um símbolo de "força e beleza moral", e se juntaria à figura de Lincoln, seu adversário, como um dos veneráveis da nação.[87] Esse processo, que o historiador David Blight chamou de "canonização de Lee" foi parte de um processo de criação de uma memória romântica e idealizada sobre a Guerra Civil e sobre a Confederação, que perdurou como parte da memória oficial dos Estados Unidos.[88]

---

[85] As leis de Jim Crow foram leis estaduais e locais que instituíam a segregação racial no Sul dos Estados Unidos, e que só foram abolidas em 1964. A partir do princípio legal "separados, mas iguais", as leis exigiam instalações separadas para negros e brancos em locais públicos, incluindo ônibus, trens e escolas.

[86] AVILA, Arthur Lima. "'A Causa Perdida': memória da Guerra Civil nos Estados Unidos." In: Café História. Publicado em 05 out de 2020. Disponível em: https://www.cafehistoria.com.br/causa-perdida-guerra-civil-eua/. Acesso em: 10 out 2021.

[87] AVILA, 2020, op. cit, s.p.

[88] BLIGHT, David. *Race and Reunion: The Civil War in American Memory*. Cambridge: Harvard University Press, 2001, p. 276.

Nesse imaginário, os conflitos raciais davam lugar à convivência harmoniosa entre brancos e negros, a uma sociabilidade *antebellum* que, não fosse a tirania do Norte, teria conservado suas ricas tradições. Nessa interpretação, o espírito do Sul seria "glorioso na vitória, mas ainda maior na derrota", como no trecho do conto de Thomas Nelson Page que serve de epígrafe ao início dessa seção. A idealização dos Estados Confederados ficou conhecida como a "Causa Perdida", nome dado pelo jornalista Edward Pollard à sua "história" da Guerra Civil publicada em 1866, para quem a Guerra de Secessão havia sido uma luta de morte entre "o Sul feudal, aristocrático e cavalheiresco e o Norte interessado em destruir essa 'civilização', intelectual e moralmente superior, em nome da modernidade."[89] Os princípios da Causa Perdida seriam:

> a defesa impenitente da Confederação e do Sul pré-Guerra; a idealização dos militares confederados como guerreiros inigualáveis, submetidos somente pela força numérica muito maior da União; a redução das causas da secessão de 1861 a uma disputa em torno dos "direitos dos estados"; a trivialização das violências da escravização de seres humanos, convertida em uma instituição "civilizadora" e "benigna"; e, finalmente, a demonização da Reconstrução, considerada uma "subversão" das hierarquias "naturais" de classe e raça, e dos sulistas que com ela colaboraram.[90]

Os resultados dessa empreitada podem ser vistos nas obras de autores como Shelby Foote, Thomas Nelson Page e Douglas Freeman, cujas paisagens são a de um Sul idílico, habitado por senhores bondosos, mulheres caridosas e escravos felizes, o que se pode encontrar também no cinema de D.W. Griffith e de Victor Fleming. Graças a associações como as *Filhas Unidas da Confederação*, *Veteranos Unidos da Confederação* e a *Sociedade Histórica do Sul*, a honra dos "heróis" da Guerra foi garantida em memoriais públicos, em organizações de arquivos e em eventos cívicos, além de ter sido eternizada em livros didáticos favoráveis à "visão sulista" da Guerra.[91]

Para o historiador W. Fitzhugh Brundage, o movimento pode ser definido como uma espécie de canonização religiosa, que buscava construir uma memória única sobre a Guerra, sobre o Sul e sobre a própria nação americana, agora já unificada — uma memória necessariamente branca, imaculada das manchas que os conflitos oriundos da escravidão teriam lhe deixado.[92] A disputa pela memória de um Sul branco, que deu origem à "Causa Perdida" foi o que possibilitou, no imediato pós-guerra, a instalação do aparato de violência segregacionista no Sul, como já foi demonstrado. A reivindicação do heroísmo confederado

---

[89] Ibid., s.p.
[90] Ibid., s.p.
[91] Ibid., s.p.
[92] Ibid., s.p.

pode e deve ser entendida, portanto, não como um movimento meramente cultural, mas como a construção de uma narrativa que daria sustentação a um modelo de sociabilidade sobre o qual foi construído o Novo Sul e, em consequência, a América do século XX.

O que se deu, gradativamente, foi a incorporação do discurso confederado ao discurso oficialista, agora também chancelado pelo Norte, segundo o qual a memória da Guerra deveria ser lembrada como um episódio formador da nação americana, um infeliz evento que, no entanto, serviu à união da nação. Em 4 de julho de 1913, por comemoração dos cinquenta anos da batalha de Gettysburg, ao final da qual Lincoln proferiu seu célebre discurso, o então presidente Woodrow Wilson declarou ser impertinente se perguntar sobre os motivos do embate (o que implicaria, obviamente, falar da escravidão), além de reduzir os "exemplos" de Gettysburg ao valor e ao auto sacrifício dos que morreram em cinza e azul para construir a nação.[93] O que isto representaria para a construção dos caminhos políticos e econômicos no século XX era a construção de uma memória nacional que não apenas se recusaria a olhar para a fratura da escravidão, como se valeria de seu legado para seguir perpetuando seu projeto de construção nacional.

Uma das expressões desse fenômeno foi a formação de uma retórica antiterrorista no bojo das classes médias e altas, tanto no Sul quanto no Norte, assustadas com a agitação social que o século XX trouxe, sobretudo para as grandes cidades:

> Assim como Lee e seus exércitos haviam lutado contra radicais e agitadores no passado, cabia, nas primeiras décadas do século XX, aos "reais" norte-americanos lutarem contra os radicais e agitadores, estrangeiros em sua grande maioria, daquele presente. Sob essa ótica, "a Causa Perdida emergiu como uma arma útil contra o radicalismo e um bastião contra a diversidade social e a desordem". (BLIGHT, 2001, p. 276) O reconhecimento, por setores nortistas, do valor confederado e de seu patriotismo cumpria a missão de finalmente reunir e reconciliar irmãos há muito separados para a luta contra os novos inimigos da nação.[94]

O que une a memória do Sul e a "memória americana" no discurso oficial, portanto, é um desejo tácito pela eleição de inimigos em comum, em torno dos quais Norte e Sul poderiam se unir. Ao longo daqueles que talvez sejam os anos mais importantes do século XX, os da Guerra Fria, o que se mostrou absolutamente central à *estrutura de sentimento* da nação americana era justamente o modo como o país empenhou, na sua política interna bem como na externa, uma luta contra um "inimigo fantasma". O que estava em jogo, na atualização desses inimigos, era a manutenção das estruturas de dominação de um inimigo real: aqueles que, desde

[93] Ibid., s.p.
[94] Ibid., s.p.

as origens da nação, são a classe explorada, e que sempre estiveram alheios ao projeto da nação de eleitos.

2.4 GUERRA FRIA E MACARTISMO: EM BUSCA DO INIMIGO INTERNO

Apesar de os Estados Unidos terem saído da Segunda Guerra Mundial como a maior potência do globo, durante os anos de conflito temia-se o risco de uma profunda recessão econômica, como ocorrera após o final da Primeira Guerra. Nos anos que antecederam o fim da Guerra, Washington demonstrava mais preocupação em impedir uma segunda Grande Depressão do que evitar uma nova guerra, o que só poderia ser garantido se fosse mantida a "estabilidade — social e econômica — no mundo"[95]. Trocando em miúdos, isso queria dizer que era preciso assegurar o poderio militar e econômico dos Estados Unidos sobre os outros países do globo. Para tanto, era preciso se certificar que os países que agora haviam sido reduzidos a ruínas e encontravam-se em condição de absoluta debilidade social não cedessem à possibilidade da radicalização à esquerda, já que a URSS saiu do conflito enormemente fortalecida, tanto na Europa quanto fora dela.

O fato de que a Guerra Fria tenha sido "fria", ou seja, nunca tenha levado ao conflito direto entre seus oponentes, só pode ser efetivamente explicado quando se analisa a dimensão cultural do conflito. Mesmo que o final da Segunda Guerra possa ter representado o despontamento de uma figura da geopolítica mundial com potencial para destruir os Estados Unidos, isso não basta para explicar por que a política externa americana articulou seus aliados em torno de uma verdadeira "conspiração comunista mundial ateia."[96] Elaborada pelo Departamento de Estado americano, a conspiração de uma segunda ameaça comunista se transformou em uma verdadeira narrativa apocalíptica, que foi consumida doméstica e internacionalmente, a despeito da impossibilidade de que a URSS efetivamente se levantasse contra os Estados Unidos naquele momento.

Enquanto Washington se preocupava com a remota possibilidade de uma supremacia soviética, Moscou se preocupava com a efetiva hegemonia dos EUA e sua flagrante superioridade militar. O conflito, em sua fase inicial, não passava de intransigência mútua, e mantinha-se acesso apenas no plano do discurso. Para Hobsbawm, um dos elementos que teria ajudado a fazer o confronto passar do "reino da razão ao reino da emoção"[97] era o fato de que

---

[95] HOBSBAWM, Eric. *Era dos extremos: o breve século XX*. Editora Companhia das Letras, 1995, p. 228.
[96] Ibid., p. 229.
[97] Ibid., p. 231.

os Estados Unidos eram uma democracia representativa cuja continuidade dependia de eleições diretas, de representação no Congresso e, no limite, de apoio popular. Para esse propósito, um "anticomunismo apocalíptico" era útil, pois construía um inimigo externo ficcional que reafirmaria, em nível doméstico, a recém alcançada grandeza de uma América que sempre sonhara com aquela posição.

Com grandes poderes viriam grandes responsabilidades, e se os americanos estavam dispostos a aceitar sua supremacia sobre o resto do planeta, era preciso também assumir os riscos implicados por essa condição. Em um país construído "sobre o individualismo e a empresa privada"[98], e mais ainda, sobre as bases do mito de povo-eleito, o comunismo enquanto ideologia representava de forma inequívoca o inimigo: no reino de liberdade sonhado pelos comunistas, não haveria espaço para a supremacia de um povo sobre outro. A narrativa de ressentimento aqui, portanto, era preventiva: para evitar uma nova derrota, era preciso se articular, ideológica e militarmente. A construção de uma nação novamente preparada para a guerra contra o "novo inimigo" exigiria, portanto, a inauguração de uma corrida armamentista para a mútua destruição dos dois lados do conflito, o que garantiria ao mercado interno estadunidense a manutenção daquilo que Eisenhower chamava de um "complexo industrial-militar."[99]

Deu-se então continuidade à Doutrina Truman (1947 – 1952), que garantiria a supremacia do bloco capitalista sobre o bloco socialista nos países atingidos pela guerra, assegurando a esses povos, em suas palavras, sua "resistência a tentativas de subjugação por minorias armadas ou por pressões de fora".[100] Do ponto de vista econômico, um país que mantivesse seus olhos voltados para a guerra, além de gerar o sentimento nacionalista necessário para a conservação de poder das classes dominantes, manteria seu mercado interno aquecido e poderia conquistar mercados de exportação. Com o complexo industrial-militar em seu ápice de produtividade, a economia americana pôde tanto intensificar o consumo doméstico quanto atrair aliados externos, com quem comercializavam armas e sobre quem garantiam sua influência política e ideológica.

No plano doméstico, a garantia da coesão social que apoiasse a preparação para a guerra só pôde ser alcançada pela internalização da figura do inimigo. O potencial burocrático da máquina estatal americana para acusar, incriminar, prender e matar já havia sido testado e garantido pelo Departamento Federal de Investigações (FBI), que sob o comando de J. Edgard

---

[98] Ibid., p. 232.
[99] Ibid., p. 233.
[100] Ibid., p. 229.

Hoover, entre 1935 e 1972, empreendeu de forma bem-sucedida uma miríade de táticas de caça a "inimigos fantasmas". Como em outros momentos da história americana, o potencial político da denúncia em massa de um inimigo "em potencial" foi aproveitado nesse período sob a forma de uma caça às bruxas moderna. O objetivo efetivo, no entanto, não era o de eliminar algum agente político interno que representasse uma ameaça aos Estados Unidos, mas o de reafirmar a supremacia americana, sobre os outros países do mundo (e sobre a própria nação americana, que depende sempre dessa retroalimentação de seus próprios mitos para se manter viva enquanto projeto de país, como esperamos ter demonstrado até aqui.)[101]

O projeto de perseguição política que mais marcou os anos 50 nos Estados Unidos foi aquele empreendido pelo senador republicano Joseph McCarthy (1908 – 1957) no contexto da chamada Segunda Ameaça Vermelha. Esse momento histórico foi, em grande medida, uma reminiscência da Primeira Ameaça Vermelha (1917 – 1920), quando o surgimento do comunismo como uma força política reconhecida na Europa reverberou nos Estados Unidos com a criação de organizações sindicais e de grupos anarquistas e comunistas (a fundação do CPUSA, o Partido Comunista dos Estados Unidos, data de 1919). No caso da segunda ameaça, no entanto, a recém-conquistada hegemonia estadunidense deu força ao movimento: entre 1945 e 1946, o FBI empreendeu as primeiras investigações de infiltração comunista no serviço público americano. Em março de 1947, o então presidente Truman assinou o Decreto Executivo 9835, que exigia que todos os funcionários públicos federais fossem investigados quanto ao possível envolvimento com "organizações, associações, movimentos, grupos" associados a ideais "totalitários, fascistas, comunistas ou subversivos".[102]

Mais de três milhões de funcionários foram investigados, mais de dois mil pediram demissão e 212 pessoas foram demitidas por haver "razões sólidas para duvidar de sua lealdade."[103] Em janeiro de 1950, Alger Hiss, funcionário do alto escalão do Departamento de Estado, foi investigado por envolvimento com células comunistas e considerado culpado de espionagem, em um dos casos jurídicos mais discutidos da história dos Estados Unidos.[104] Desde pelo menos 1947, a *HUAC* (*House Committee on Un-American Activities*), um comitê

---

[101] Hobsbawm cita um dos discursos de campanha de John F. Kennedy em 1960 como exemplar dessa retórica, que tinha apenas suas bases discursivas e anticomunismo, mas cujo objetivo principal era o de reafirmar a hegemonia estadunidense sobre o mundo: "Vamos moldar nossa força e nos tornar os primeiros de novo. Não os primeiros se. Não os primeiros "mas". Mas primeiros e ponto. Quero que o mundo se pergunte não o que o sr. Kruschev está fazendo. Quero que eles se perguntem o que os Estados Unidos estão fazendo." Cf. HOBSBAWM, op. cit., p. 234.

[102] EXECUTIVE ORDER 9835, artigo 3. Truman Library – National Archive. Disponível em: https://www.trumanlibrary.gov/library/executive-orders/9835/executive-order-9835. Acesso em: 20 mai 2021.

[103] LINK, Arthur S. *História moderna dos Estados Unidos.* Volume III. São Paulo: Zahar, 1965, p. 1125.

[104] Ibid., p. 1126.

investigativo da Câmara dos Deputados americana, organizava investigações contra "propaganda comunista", e já tinha ouvido como depoentes nomes ligados ao teatro e ao cinema americanos (dentre os quais a mais solene aparição talvez tenha sido a de Bertold Brecht, à época um emigrado em exílio nos Estados Unidos.) O caso de Hiss levou à radicalização da empreitada, e de certo modo preparou o terreno para a entrada de McCarthy na cena da perseguição ao comunismo que passou a ser popularmente chamada de "macartismo".

Em 1950, McCarthy declarou que tinha o nome de dezenas de comunistas ligados ao Departamento de Estado, ao que se seguiu uma série de acusações infundadas, as quais serviram de palanque para o senador durante as eleições parlamentares de 1950.[105] O macartismo foi apenas uma das violentas manifestações de histerismo anticomunista entre os anos 1948 e 1953. "Em graus diferentes, afetou a imprensa, as escolas, as igrejas, os tribunais e o Congresso. Criou uma atmosfera de medo e estimulou a convicção de que era mais seguro concordar do que discordar da maioria."[106] No caso específico das artes e da cultura, o empenho da *HUAC* em caçar comunistas foi tamanho que, em 22 de junho de 1950, um panfleto intitulado *Red Channels* foi publicado e identificou 151 profissionais da indústria do entretenimento identificados como comunistas ou simpatizantes.

Constavam na lista nomes como Orson Welles, Stella Adler, Lillian Hellman, Arthur Miller, Dorothy Parker, entre outros.[107] Chamados para depor perante a HUAC, os artistas deviam não apenas declarar seu não envolvimento com ideias subversivas, mas também entregar nomes de outras pessoas. O objetivo político era menos o de incriminar e prender, e mais o de ameaçar aqueles que se recusavam a falar e então reafirmar a força do tribunal. A caça às bruxas cumpria sua função de perseguir um inimigo invisível e, diante da impossibilidade de encontrá-lo, incriminar novas pessoas, que por sua vez incriminariam novas pessoas. [108] A histeria coletiva e a perseguição impunham sobre a classe artística o medo e as

---

[105] Ibid., p. 1128.
[106] Ibid., p. 1129.
[107] Cf. SCHRECKER, Ellen. *The Age of McCarthyism: A Brief History with Documents.* New York: Palgrave, 2002.
[108] Arthur Miller identificou na dinâmica do *HUAC* o mesmo mecanismo de perseguição política dos julgamentos das Bruxas de Salém entre 1693 e 1694, e escreveu *The Crucible* em 1953 como alegoria da caça aos comunistas durante o período. Em 1952, o dramaturgo havia deposto diante do comitê, e se recusado a entregar nomes de amigos e colegas envolvidos com o CPUSA. No mesmo ano, Elia Kazan, que já havia trabalhado com Miller e era nesse momento amigo próximo de Tennessee, também foi chamado para depor, e decidiu entregar os nomes de oito atores que ele havia conhecido durante sua passagem pelo Group Theatre, quando também foi filiado ao Partido Comunista. Para justificar sua posição, Kazan dirigiu *On the Waterfront* (1954), uma metáfora sobre os eventos de delação. No ano seguinte, em resposta ao filme, e tomando posição diametralmente oposta à do colega, Miller escreveu *A View from the Bridge* (1955). Miller e Kazan não se falaram por 12 anos depois dessa data. A esse respeito: Cf. "ARTHUR MILLER, ELIA KAZAN, & THE BLACKLIST: NONE WITHOUT SIN." (Temp. 18, ep. 9). *American Masters* [Série de TV]. Direção: Michael Epstein PBS: Public Broadcasting System. Streaming (2h), son., cor, trans. 3 de setembro de 2003.

amarras necessários para garantir hegemonia ideológica e cultural do *establishment*. Sobre a população em geral, a caça às bruxas, amplamente noticiada, era sinal da ameaça latente de um inimigo, interno ou externo, que precisaria ser combatido: às custas, é claro, da guerra, do lado de dentro e do lado de fora.

Ainda que a perseguição aos comunistas tenha sido a principal bandeira do macartismo, outras atividades consideradas subversivas também estavam sob a mira do poder oficial. Segundo o historiador David K. Johnson, a promoção de políticas de escrutínio dos funcionários públicos durante o início da Guerra Fria nos Estados Unidos acarretou também a investigação, o interrogatório e a remoção sistemática de gays e lésbicas do governo federal.[109] Cunhada de *"Lavender Scare"* pelo autor, essa expressão da política persecutória se baseava no medo infundado de que gays e lésbicas pudessem representar uma ameaça à segurança nacional porque eram vulneráveis a imoralidades, assim como os comunistas.[110]

Nessa associação, ambos os grupos seriam percebidos como subculturas alienígenas à nação, que teriam a capacidade de recrutar pessoas para aderirem a seu comportamento imoral. Quando, em 1953, o presidente Eisenhower publicou o Decreto 10450, que versava sobre os requisitos de segurança para empregos no governo, a política persecutória contra gays passou a ser institucionalizada, e a "perversão sexual" passou a ser usada como um motivo justo para não contratar ou demitir alguém.[111]

Nessa época, a sodomia ainda era considerada crime em todos os 50 estados americanos. As primeiras revisões das leis de sodomia nos códigos penais estaduais só aconteceriam a partir de 1962, quando Illinois se tornou o primeiro estado a derrubar a restrição à sodomia.[112] As décadas que precederam o movimento da contracultura foram marcadas pelo signo da repressão e da perseguição aos homossexuais e outros grupos considerados desviantes, mas foi justamente esse o período de florescimento de pequenas comunidades gays nas grandes cidades. Como defende John D'Emilio em seu seminal *"Capitalism and gay identity"*, a consolidação de uma "identidade gay" nos Estados Unidos foi o resultado de um processo histórico, social e econômico que afastou o núcleo de organização social da família e o transferiu para o mundo do trabalho livre assalariado.[113]

---

[109] JOHNSON, David K. *The lavender scare: The Cold War persecution of gays and lesbians in the federal government.* University of Chicago Press, 2004.
[110] Cf. HEATLEY, Holly S. *"Commies and Queers": Narratives that supported the Lavender Scare*. Dissertação de Mestrado. Arlington: University of Texas, 2007.
[111] JOHNSON, op. cit., p. 124.
[112] WEINMEYER, Richard. "The decriminalization of sodomy in the United States." *AMA Journal of Ethics*, v. 16, n. 11, 2014, p. 920.
[113] D'EMILIO, John. "Capitalism and gay identity." In: ABELOVE, Henry et. al. (Orgs.) *The Lesbian and Gay Studies Reader.* Nova Iorque: Routledge, 1993, pp. 467 – 476.

A partir disso, com a crescente industrialização no final do XIX, o inchaço dos centros urbanos e os intensos fluxos migratórios, teria surgido uma cultura de lazer e entretenimento coletivo, geralmente divididos por gêneros e afastados dos núcleos familiares. Já no começo do século XX, grandes cidades como Nova Iorque contavam com bares e clubes gays masculinos clandestinos — por exemplo, o parque Riverside e alguns dos YMCAs (*Young Men's Christian Association*) da cidade se tornaram pontos de encontro da comunidade gay em Manhattan. Com o fim da Segunda Guerra, esse processo de intensificou, quando as transformações de várias décadas foram aceleradas pelas rápidas mudanças sociais promovidas pela Guerra:

> A guerra perturbou severamente os padrões tradicionais das relações de gênero e de sexualidade, e criou temporariamente uma nova situação erótica que fomentava a expressão homossexual. Ela arrancou milhões de jovens homens e mulheres — cujas identidades sexuais estavam apenas começando a se formar — de suas casas, para fora de seus vilarejos e pequenas cidades, para fora do ambiente heterossexual da família, e os colocou em situações e ambientes segregados por sexo — como os locais que abrigavam soldados americanos da Segunda Guerra, as seções femininas do Exército, a Reserva Feminina da Reserva Naval estadunidense, como as pensões femininas para trabalhadoras que haviam se realocado para procurar emprego. A guerra libertou milhões de homens e mulheres dos cenários onde a heterossexualidade era normalmente imposta. Para homens e mulheres que já eram gays ou lésbicas, a guerra propiciou uma oportunidade para conhecer pessoas iguais a eles. Outros podiam se tornar gays [ou lésbicas] por causa da liberdade temporária para a exploração da sexualidade que a guerra proveu.[114]

Com documentos que demonstram a relação entre a guerra e o surgimento de diversas comunidades gays e lésbicas nos anos 1940, D'Emilio comprova que o movimento da contracultura e a subsequente emergência de um movimento de massas pela libertação sexual e pelos direitos de gays e lésbicas têm suas raízes também no período de mudanças sociais da Guerra Fria. A opressão sofrida por lésbicas e gays entre o final dos anos 40 e o início dos anos 60, de que o macartismo e a *Lavender Scare* são expressões, são a resposta do conservadorismo a diversas mudanças sociais, portanto, e representaram parte sensível da experiência vivida pelos trabalhadores americanos do período. De modo contraditório, ao mesmo tempo que o país atravessava seu momento de maior prosperidade no campo econômico, pelo menos em seus indicativos, aumentava a desigualdade entre as classes, intensificavam-se as lutas políticas e, como consequência, modificava-se o perfil social e cultural da nação como um todo. Da

[114] D'EMILIO, John. "Gay politics, gay community: San Francisco's experience." In: D'EMILIO, John. *Making Trouble: essays on gay history, politics and the university*. Routledge, 2013. pp. 118 - 139. Tradução de Lavra Palavra. Publicado em: 19 mar. 2021. Disponível em: < https://lavrapalavra.com/2021/03/19/o-capitalismo-e-a-identidade-gay/> Acesso em: 21 nov. 2021.

experiência da repressão, atravessada pelas contradições de um crescimento conservador, surgem os novos sentidos da modernidade nos Estados Unidos.

2.5 A CRISE DO PÓS-GUERRA: A CONTRADIÇÃO DOS ANOS DOURADOS

A recomposição histórica das principais mudanças sociais, políticas e econômicas da sociedade americana no período conhecido como Anos Dourados demonstra como, apesar do crescimento, o país não encontrou maneiras de ampliar a cidadania restritiva que lhe era característica, e inclusive intensificou as condições de exploração e desigualdade sobre a classe trabalhadora do país. Do ponto de vista econômico, o que se deu foi que, com o final da Segunda Guerra Mundial, em 1945, a tendência de diminuição crescente da taxa de natalidade no país foi revertida, e passou de 19,4 por mil em 1940 para 25,8 por mil em 1947[115], resultando em uma população que passou de 132,12 milhões para 151,32 milhões de habitantes, em dez anos, fenômeno a que hoje se refere como *baby boom*.

Os efeitos desse incremento foram notórios. De um lado, o aumento das famílias, que passaram a ter entre três e quatro crianças, representou um aumento considerável do mercado consumidor interno e uma mudança nos padrões de consumo. De outro, o aumento populacional acarretou um movimento migratório interno, daqueles em busca de postos de trabalho em regiões antes pouco ocupadas: estados como Novo México, Arizona, Califórnia e Flórida tiveram incrementos populacionais da ordem de 120% no período.[116] Mesmo dentro de cada estado, a busca por postos de trabalho representou a mais importante alteração na população do país: o contínuo movimento do campo para a cidade e o maior declínio da população agrícola, que em vinte anos foi reduzida em quase um terço, enquanto a porcentagem da população vivendo nas cidades aumentou de 56% para 75% no mesmo período.[117]

O movimento de êxodo rural e de rápida urbanização transformou a sociedade americana em majoritariamente citadina e especialmente suburbana, já que as regiões metropolitanas ("*the suburbs*") passaram a concentrar cerca de 75% da população urbana do período. Parte desse movimento, o Sul viu sua população negra gradativamente ocupar o Norte e o Oeste do país, tendo o número de negros vivendo fora do Sul saltado de 3 milhões em 1940 para mais de 8,5 milhões em 1960, 45% do total no período. Essa mudança ajuda a explicar o fortalecimento das lutas por direitos civis nos anos 50 e 60: gozando de melhores oportunidades

---

[115] LINK, op. cit., p. 971.
[116] Ibid., p. 975.
[117] Ibid., p. 976.

econômicas e sociais existentes no Norte e associadas à vida "suburbana", as populações negras se viam diante do flagrante impasse de um país que crescia e se modernizava pelas vias do consumo, mas que ainda mantinha seus mecanismos de segregação racial.

As mudanças populacionais durante o período eram reflexo de uma "economia de guerra": a crescente urbanização, a mudança no perfil demográfico e o êxodo rural surgiram como consequência de uma economia de industrialização, fortemente dependente de investimento estatal, que fez o PIB dos Estados Unidos saltarem mais de aproximadamente 100 bilhões de dólares em 1940 para 300 bilhões em 1950, ajustadas as variações da moeda no período.[118] O rápido crescimento, além de empurrado por investimentos federais, contava com o apoio de uma agradável política monetária e uma balança comercial favorável, já que os Estados Unidos se tornaram um dos principais exportadores de bens de consumo e de itens de guerra no período.

No mercado interno, porém, o risco de inflação colocava em xeque a tese de um crescimento "sustentável", já que a renda per captava aumentava em velocidade maior do que a indústria tinha de produzir (alimentos, transporte, aluguel, vestuário, bens de consumo em geral), o que implicava uma alta no preço médio ao consumidor final, ônus que, por óbvio, recaía sobre as classes mais baixas. Do ponto de vista produtivo, o que um crescimento relativo estável na indústria representou, em diversos momentos, foram aumentos na taxa de desemprego, o que se explica pela já conhecida relação entre aumento da eficiência produtiva e diminuição da demanda por mão de obra operária, o que nesse caso acompanhava também um incremento sem precedente na disponibilidade de mão de obra no país.

A porcentagem de desempregados em relação à força de trabalho civil total oscilava, aumentando sempre em momentos de crise, mas manteve-se também crescente, tendo saltado de 3,8% em 1947 para 6,1% em 1960.[119] Os aspectos mais perversos de um crescimento industrial indiretamente baseado numa economia de guerra revelavam-se nos índices de pobreza: em 1958, mais de 14% de todas as famílias americanas e 36% das famílias negras receberiam menos de 2 mil dólares de rendas anuais, enquanto a média nacional era cerca de 5 mil dólares anuais.[120] O que isso revela, afinal, é como, apesar do aumento de riqueza no período, o país não dava sinais de diminuição de sua desigualdade social, ao contrário do que prega certa ortodoxia econômica.

---

[118] Ibid., p. 980.
[119] Ibid., p. 985.
[120] Ibid., p. 993.

Na relação entre concentração de renda e concorrência de mercado na economia americana do período, nota-se um aumento da tendência de concentração de capital nos momentos de maior crescimento. Na indústria, a proporção dos ativos das grandes empresas (as que detinham mais de 100 milhões de dólares em ativos) em relação ao total de empresas no país, que tinha diminuído 5% entre 1931 e 1947, alcançou em 1958 a marca de 67% de concentração: cerca de dois terços da produção e, portanto, dos lucros da economia americana estavam concentrados nas mãos de 286 empresas.[121] Na agricultura, o período representou um aumento na criação e manutenção de monopólios: entre 1944 e 1959, as pequenas fazendas, com renda de até 2,5 mil dólares para seus produtores, diminuíram quase 50%, contra um aumento de mais de 80% no número de grandes fazendas, com renda superior a 10 mil dólares.[122]

A receita total dos monopólios agrícolas, portanto, seguiu em movimento oposto à diminuição da população no campo e mesmo do número de trabalhadores rurais, o que demonstra que o novo modelo corporativista, mesmo no campo, favorecia a concentração de renda e a consequente expulsão do pequeno produtor do campo, sobretudo nas regiões essencialmente agrícolas, como as do Sul. Em 1950, o tradicional modo de vida do agricultor americano, que tinha a terra como meio de subsistência e eventual fonte de excedentes, já quase desaparecera: incapaz de acompanhar a crescente mecanização do campo trazida pela revolução científico-tecnológica do período, o lavrador quando não rumava em direção aos centros urbanos, associava-se a redes de cooperativas, para as quais não era mais agricultor, mas negociante, comercializando seus produtos e tirando disso sua fonte de sustento.[123]

Dentre as mudanças sociais mais acentuadas do período, o crescimento das classes médias foi a que a mais impactou o estilo de vida do americano médio. Em consequência do incremento de salário desse grupo, cresciam também as liberdades individuais, e a vida social foi gradativamente se diferenciando da vida doméstica. Os jovens passaram a se casar mais cedo, mas os casamentos duravam menos, reflexos do enfraquecimento das sanções religiosas; as mulheres passaram a usufruir de crescente independência econômica, já que estavam cada vez mais inseridas no mercado de trabalho para atender à crescente demanda da industrialização e, consequentemente, passavam mais tempo fora do ambiente doméstico; o número de escolas

[121] Ibid., p. 1007.
[122] Ibid., p. 1009.
[123] Ibid., p. 1007.

públicas e privadas aumentou, em consequência, para absorver parte das funções associadas à educação das crianças, antes restrita ao ambiente familiar; etc.[124]

Além disso, como consequência do fim da guerra, houve uma mudança profunda no perfil psicológico e nas práticas sociais de milhões de homens e mulheres que retornaram a seus lares tendo visitado diferentes cantos do globo e passado por situações extremas, em muitos casos. O influxo cada vez maior de imigrantes aos Estados Unidos, como reflexo da política de industrialização, também introduzia no estilo de vida americano valores que se chocavam com o tradicionalismo americanista. A partir dos anos 50, os Estados Unidos assistiram à ascensão do feminismo, sobretudo entre jovens em contexto universitário; à criação e ao crescimento de comunidades de imigrantes nos centros urbanos, em especial latino-americanos; e ao crescimento das comunidades de gays e lésbicas, sobretudo na Costa Leste.

A liberdade recém-experimentadas por homens e mulheres, jovens em sua maioria, passou rapidamente à esfera política, sobretudo em ambientes universitários e organizações de base, não sem, é claro, se debater com os preceitos de ordem e tradição que ainda estavam na base das instituições americanas. Enquanto estrutura de valores emergente, essa nova sensibilidade de um mundo informado pelo signo do "progresso", um contraditório progresso, trouxe consigo sua contraparte: o refluxo de dogmas, preceitos e valores tradicionais, que em contato com o "novo" resultariam em crises de valores e padrões estéticos, culturais, sociais. É por esse motivo que, nesse momento, intensificou-se o controle do Estado sobre a cultura: era preciso se certificar de que o espírito de liberdade trazido pelo crescimento e pela modernização não fosse descontrolado: os esforços do macartismo representariam, nesse sentido, um espírito de conservação em um país que distribuía a seus cidadãos liberdade, mas apenas em forma de consumo, é claro.

O que a análise de *Cat on a Hot Tin Roof* poderá nos mostrar é que, em se tratando dos Estados Unidos, é sobretudo nos momentos de crise que as mitologias de uma "América grande" e de um povo americano heroico precisam ser revisitadas e atualizadas. Nos anos em que a peça foi escrita, o período da Guerra Fria, a complexa equação entre crescimento econômico, liberalização dos costumes e repressão política apontavam para os sentidos mais profundos da formação da América. Nesse contexto, a recorrência simbólica ao Sul e suas estruturas agrárias, suas mitomanias e suas tradições, de que se vale a peça, pode ser entendida como estratégia para figuração das fissuras mais fundamentais de um país mais uma vez ameaçado por sua própria ideia de grandeza.

---

[124] Ibid., p. 1041.

As imagens de um Sul gentil, excepcionalmente pacífico e conciliado, onde negros escravizados e homens brancos livres podiam coexistir em paz, e onde a tradição não havia ainda sido “assombrada” pela modernidade são evocadas na obra de Williams como fantasmagorias. O Sul idílico, que emerge no presente cênico em forma de nostalgia e melancolia, é apresentado como símbolo de um mundo em desagregação: é construído a partir da memória, e destruído logo em seguida. Sua obra tem a capacidade de olhar de frente para o espírito decadentista de uma civilização, para seus heróis caídos, para suas figuras grotescas e exageradas, para as memórias não confiáveis de sujeitos despedaçados, e de espelhar no passado um profundo processo de decomposição no presente. Talvez sejam esses alguns dos sinais do sentido histórico da obra de Tennessee Williams. Passemos, a seguir, à análise da peça.

3. UM PASSATEMPO DE VERÃO: A MATRIZ FICCIONAL DA PEÇA

"Não importa como você viva,
Há sempre uma parte de você aguardando,
Observando o céu,
Arrematando um chapéu...
Confeccionando um chapéu...
Olha, eu fiz um chapéu...
Onde antes não existia um chapéu."
(Stephen Sondheim, *Sunday in the Park with George.*)[125]

"HARPER: A imaginação não tem a capacidade de criar nada novo, tem?
Ela só recicla pedacinhos do mundo e os reorganiza em imagens."
(Tony Kushner, *Angels in America*)[126]

Em abril de 1952, Tennessee Williams publicou no jornal *The New Yorker* o conto "Three players of a summer game", que pode ser encontrado traduzido para português sob o título "Um passatempo de verão".[127] Williams começou a escrever os primeiros esboços da história no verão anterior, em 1951, e depois de completar a primeira versão, registrou seu incômodo com o resultado, que avaliou como "rígido" e "enfadonho".[128] Apesar disso, o conto foi muito bem recebido pela crítica nova-iorquina, que já tinha Williams em grande estima naquele momento, o que mais tarde teria servido de incentivo para que o autor transformasse o conto em uma peça longa, *Cat on a Hot Tin Roof*.

"Three Players of a Summer Game" conta a história de Brick Pollitt, filho de um dono de terras no Mississípi, que se consagra como atleta universitário e casa-se com Margaret, uma debutante de Nova Orleans, filha do dono de uma frota de navios bananeiros. Por algum motivo que não é explicitado no início do conto, Brick se torna um alcoólatra e Margaret assume a administração da fazenda de quatro mil hectares da família Pollitt, já que o marido não está apto para a função. Quando um jovem médico que tratou o alcoolismo de Brick morre de câncer no

---

[125] Letra da canção "Finishing the Hat", do musical *Sunday in the Park with George*, escrito por Stephen Sondheim em 1983. Disponível em: <https://genius.com/2017-broadway-cast-of-sunday-in-the-park-with-george-finishing-the-hat-lyrics>. Acesso em: 23 dez 2021. *"However you live, / there's a part of you always standing by, / mapping out the sky, / finishing a hat… / Starting on a hat... / Finishing a hat... / Look, I made a hat... / Where there never was a hat."*

[126] KUSHNER, 2013, pp. 32 – 33. *"HARPER: Imagination can't create anything new, can it? It only recycles bits and pieces from the world and reassembles them into visions."*

[127] Esse texto foi publicado em português em uma coletânea de contos do autor, em tradução de Alexandre Hubner. As referências na nota de rodapé serão feitas em relação ao texto original, em inglês, mas os trechos em português no corpo do trabalho são os da tradução de Hubner: WILLIAMS, Tennessee. "Um passatempo de verão". In: *49 contos de Tennessee Williams.* Trad: Alexandre Hubner. São Paulo: Cia. das Letras, 2006, pp. 369 – 395.

[128] MURPHY, Brenda. *The Theatre of Tennessee Williams*. New York: Bloomsburry, 2014, p. 107. *"In his journal, he expressed his disappointment with the completed story at the beginning of October, pronouncing it 'dull, dull', and he was not better pleased when he picked it up in the following April, finding the writing 'stiff'."*

cérebro, ele se aproxima da viúva do médico, Isabel Grey, e oferece apoio financeiro a ela e a sua filha, a pequena Mary Louise. Brick Pollitt se muda para a residência dos Grey, reforma-a e passa a morar com a viúva, com quem desenvolve um romance.

Todo o conto é narrado por um personagem que, na infância, era amigo de Mary Louise e testemunhou a mudança de Brick para a residência dos Grey, de quem era vizinho. Grande parte da história gira em torno da tentativa do narrador de lembrar detalhes sobre um jogo de *croquet*[129] que Brick, Isabel e Mary Louise jogaram durante aquele verão, com especial atenção dedicada pelo narrador à figura de Brick, por quem se encantou. Ao mesmo tempo que narra sua amizade com Mary Louise, o narrador reconta o comportamento autodestrutivo de Brick, que bebia descontroladamente e chocava a vizinhança com seu comportamento. À medida que o homem se deteriora, ele passa a negligenciar Isabel e sua filha e eventualmente as abandona, voltando a estar sob controle de sua esposa.

A breve análise do conto a seguir tem por objetivo demonstrar como o passatempo de verão jogado por Brick, Isabel e Mary Louise é ao mesmo tempo a formalização literária de uma experiência social específica dos anos 50 nos Estados Unidos e uma metáfora para o próprio conto — servindo, em certo sentido, como metáfora também da obra de arte. À luz do contexto histórico no qual a narrativa encontra substrato, que corresponde ao início da Guerra Fria e ao ponto alto do macartismo nos Estados Unidos, pretende-se demonstrar que o jogo de *croquet,* por seu caráter "desmontável", formaliza a complexa e contraditória experiência sócio-histórica de abertura social, mas fechamento político, em um momento de prosperidade e euforia no pós-guerra americano. Essa experiência, segundo a análise demonstra, exigiria dos personagens que se comportassem como jogadores, e não simplesmente seres humanos, em uma espécie de "passatempo" que é, em verdade, uma luta por poder.

A partir da análise, será possível elucidar quais foram as principais adaptações, supressões e adições que a fábula do conto sofreu em seu processo de transformação em peça. Espera-se que essas mudanças sejam reveladoras de um processo de escritura que, ao privilegiar determinados aspectos da narrativa em detrimento de outros, produz diferentes (e novos) sentidos em relação à obra-fonte.

---

[129] O *croquet* (ou "croqué", em português brasileiro) é um jogo de concentração de origem irlandesa, para ser jogado por no mínimo dois e até quatro jogadores. Segundo as regras, o objetivo é marcar pontos acertando bolas coloridas com um taco através de uma sequência de aros. Vence o jogo a equipe que terminar a sequência primeiro ou que marcar o máximo de pontos num espaço de tempo predeterminado. Trata-se de um jogo que exige bastante concentração e destreza.

3.1 AS FORMAS DE FICÇÃO CURTA: O CONTO E A PEÇA EM UM ATO

No inventário de mais de uma centena de peças, entre longas e curtas, de Tennessee Williams, são inúmeras as peças que tiveram como matriz ficcional obras anteriores, que foram revisitadas e reformuladas pelo autor em diferentes momentos de sua carreira. Assim como "Three Players of a Summer Game" serviu de matriz ficcional para *Cat on a Hot Tin Roof*, diversos outros textos de ficção curta do autor foram adaptados e transformados em peças posteriormente. Além de contos que serviram de inspiração para peças, há peças que se tornaram contos, contos que foram transformados em romances, peças que foram adaptadas para o cinema etc.[130]

O grande número de obras em formas curtas (contos e peças em um ato) escritas por Williams, que foi um dos mais prolíficos autores dos chamados *one acts* na história da dramaturgia estadunidense, se explica pela natureza dessa estrutura dramatúrgica. Nas peças em um ato, a ação em progressão, a relação intersubjetiva e investigação profunda e extensiva da subjetividade dos personagens, que são próprias do drama, já não mais encontram espaço para se manifestar. Em vez da ação e do fato intersubjetivo, a peça em um ato só pode estar ancorada na *situação*:

> A peça de um só ato não é um drama em miniatura, mas uma parte do drama que se erige em totalidade. Seu modelo é a cena dramática. O que significa que a peça de um só ato partilha com o drama o seu ponto de partida, a situação, mas não a ação, na qual as decisões das *dramatis personae* modificam continuamente a situação de origem e tendem ao ponto final do desenlace. Visto que a peça de um só ato já não extrai mais a tensão do fato intersubjetivo, esta deve já estar ancorada na situação.[131]

---

[130] Em seu trabalho de doutoramento, Elizabeth Belleza Flandoli (2017) analisa a relação entre ficção curta e dramaturgia na obra de Tennessee Williams, e comprova que este era um processo composicional recorrente para o autor. Algumas das peças mais consagradas de Tennessee tiveram sua gênese ficcional em contos, como é o caso de, atendo-se apenas a alguns exemplos, *The Glass Menagerie* [*À margem da vida*] (1945), inspirado no conto "Portrait of a Girl in Glass" [Retrato de uma moça em vidro], escrito de 1941-43 e publicado em 1948; *A Streetcar Named Desire* [*Um bonde chamado Desejo*] (1947), que teve como matriz o conto "Stella for Star" (1935); *Summer and Smoke* [*O anjo de pedra*] (1948), que teve como matriz os contos "The Angel in the Alcove" [O anjo na Lucarna] (1943) e "The Yellow Bird" [O pássaro amarelo] (1947); *The Night of the Iguana* [*A noite do Iguana*] (1963), peça em três atos, que teve como base o conto homônimo, publicado em 1948 e como versão intermediária a peça em um ato homônima, de 1959; e, é claro, *Cat on a Hot Tin Roof* [*Gata em Telhado de Zinco Quente*] (1955), que teve como base o conto "Three Players of a Summer Game" [Um Passatempo de Verão] (1952). Para a relação de todas as matrizes ficcionais na obra de Williams, em português, Cf. "Apêndice A: Matrizes Ficcionais em Tennessee Williams". In: FLANDOLI, Elizabeth Belleza. *Dramaturgia e ficção curta: um estudo de suas ligações e projeções na obra teatral de Tennessee Williams [1911-1983]*. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo, 2017, p. 196.

[131] SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno [1880-1950].* São Paulo: Cosac Naify, 2001, p. 110.

O fato de a tensão da peça em um ato não mais resultar da relação intersubjetiva entre personagens constituídos (dramáticos) possibilita, e de certo modo exige, que a tensão dramática seja resultado da própria disposição situacional em que os personagens estão inseridos. O que deriva disso é uma certa "facilidade" formal para retratar as circunstâncias sociais que agem sobre as personagens, no presente ou no passado, impedindo-as de certa maneira de sua possibilidade de "exercício dramático", isto é, o exercício da intersubjetividade através do diálogo. Ao impossibilitar um dos principais pilares do drama burguês — a ação em decorrência que "tende ao ponto final do desenlace"[132] — a estrutura da peça em um ato acaba por se tornar bastante adequada à representação de fenômenos próprios da modernidade, como a relativização e o esfacelamento das subjetividades.[133]

A recorrência de Williams a essa estrutura corresponderia, portanto, à necessidade de dar forma a experiência sócio-históricas que não poderiam ser formalizadas a partir do drama burguês. Seja na figuração do *blues* americano[134] dos anos 1930, seja na figuração dos processos de mudança social no período da contracultura,[135] as peças curtas de Williams proporcionavam ao autor "um campo fértil para experimentações, fornecendo-lhe material para expansões e aprofundamentos."[136] No drama moderno,

> o sujeito converte-se no objeto central de representação. Não se trata do sujeito agente, capaz de arbitrar sobre seu próprio destino, mas de um sujeito enclausurado nos equívocos e impasses gerados por suas próprias percepções e pulsões. Para representá-los, o recorte situacional e o foco nos desencontros dialógicos, usuais na peça em um ato, revelaram-se recursos poderosamente carregados de possibilidades.[137]

Um outro gênero literário que também é marcado por sua capacidade de representar um recorte situacional e por sua esterilidade às grandes excursões nas subjetividades humanas é o

---

[132] Ibid., p. 111.
[133] Szondi identificava nas peças em um ato uma "tentativa de salvamento" do drama no contexto daquilo que o autor caracteriza como a crise do drama, processo iniciado a partir do momento em que o drama burguês passou a se mostrar "incapaz" de formalizar as experiências sócio-históricas da modernidade que se consolidava a partir do final do século XIX. Para Szondi, o início do que se poderia chamar de drama moderno remonta às primeiras "tentativas de solução" da crise do drama, em autores como Ibsen, Tchékhov, Strindberg e Hauptmann.
[134] Entre os anos 1930 e 1940, Williams escreveu diversas peças em um ato, algumas das quais foram organizadas na coletânea *American Blues*, que rendeu ao autor um prêmio organizado pelo Group Theatre, em 1939. O conjunto de cinco peças, que só foi publicado enquanto coletânea em 1948, figura de diferentes maneiras a experiência da classe trabalhadora nos Estados Unidos durante um dos períodos mais nevrálgicos da história do país no século XX. Cf. FLORES, op. cit., 2013.
[135] Na fase final de sua produção dramatúrgica, que se iniciou em meados de 1960 e se estendeu até a morte do autor, em 1983, Williams escreveu dezenas de peças, curtas e longas, marcadas por diversas experimentações formais e por certa isenção às exigências impostas pela crítica. Cf. TOLEDO, 2019.
[136] BETTI, Maria Sílvia. "Mr. Paradise and other plays, de Tennessee Williams: apontamentos para uma análise formal". In: *Literatura e Sociedade*. São Paulo, n. 15, 2011, p. 96.
[137] Ibid., p. 96.

conto. Em termos de estrutura narrativa, pode-se dizer que as peças em um ato estão para o drama burguês tal qual o conto está para o romance. Enquanto o romance, que é a forma literária burguesa por excelência, possibilita a exploração profunda das subjetividades e dos conflitos psicológicos do personagem, o conto impõe ao autor a concisão e a objetividade como elementos de sua constituição formal. Assim como na dramaturgia curta, também o conto oferece infinitas possibilidades de figuração dos efeitos que as circunstâncias exercem sobre os personagens que se encontram, quase sempre, "enclausurados" pela própria estrutura do conto. Por esse motivo, as características de condensação e de limitação espaço-temporal do gênero fornecem solo fértil à figuração de processos sociais, tanto em sua manifestação externa e explícita quanto em sua manifestação subjetiva e implícita.

Para Cortázar, o conto era o "símbolo candente de uma ordem social e histórica" ou ainda "a síntese implacável de uma certa condição humana"[138] — a ordem social e histórica da modernidade e a condição do homem aprisionado por essa modernidade mesma. Se ao romance caberia o total esgotamento da matéria narrada, ao conto cabem os limites da representação, que são tanto impostos pela extensão curta do gênero, quanto por sua estrutura ficcional, já que o conto se inicia quase sempre "prestes a terminar".[139] Para o autor argentino, a esta forma curta cabe capturar o instantâneo, tal qual uma fotografia, e dar conta daquilo que fulgura ao autor em um olhar breve e de relance como "síntese implacável" do real. Nessa estrutura sintética, resta pouco espaço para as ideias ou situações intermediárias, aquelas que se colocariam entre a dimensão objetiva do narrador e a dimensão subjetiva dos personagens.

Não por coincidência, é na teoria do conto de Tchékhov que a estrutura do conto mais encontra semelhança com a forma da peça em um ato. Para o autor, a tônica da narrativa em na ficção curta deveria estar repousada no desenrolar dos incidentes, mesmo que triviais, e não deveria estar orientada à resolução de um conflito. Os contos deveriam ter como elementos centrais "contenção, concisão, simplicidade, sobriedade, desalento existencial vivido pelos personagens e negação de uma subjetividade aparente", além da predominância de "episódios pequenos e cotidianos, pausas longas, ausência de desfecho e de fatos grandiloquentes."[140] Nessa estrutura, a situação-limite não impõe necessariamente a obrigação de um desfecho

---

[138] CORTÁZAR, Julio. Alguns aspectos do conto. In: *Valise de cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 149.

[139] Para Edgar Allan Poe, em *Filosofia da composição* (1946), caberia a essa forma literária a produção de um efeito sobre o leitor, o que só poderia ser alcançado se o conto gerasse em que lê excitações intensas. A natureza do conto não seria então definida pela progressão de fatos, mas à urgência por uma resolução, desde o momento em que se estabelece o incidente incitante até o desenlace, sempre em situação limítrofe. Cf. POE, Edgar Allan. *Ficção completa, poesia & ensaios*. Org., trad. e notas por Oscar Mendes e Milton Amado. Rio de Janeiro: Editora Aguilar, 1981, p. 911-920.

[140] UENO, Rosa Maria Severino. "Da prática à teoria – o conto na perspectiva de quatro contistas." *Revista Água Viva*, v. 1678, 2018, p. 6.

conclusivo, o que o diferencia da estrutura de desfechos surpreendentes e fantásticos que se pode encontrar em contistas como Poe ou Borges.

A sensibilidade de Tchékhov aos acontecimentos do dia a dia, sua construção delicada e ao mesmo tempo potente de personagens em crise e sua justaposição habilidosa entre o trágico e o cômico serviram de grande fonte de inspiração para Tennessee Williams. Em uma análise comparatista entre as dramaturgias dos dois autores, Hoshikawa (2015) demonstra, por exemplo, como a peça em um ato *Lady of Larkspur Lotion* (1941), de Tennessee, ecoa traços de *O Jardim das Cerejeiras* (1904), de Tchékhov.[141] Uma das últimas peças escritas pelo dramaturgo estadunidense, *The Notebook of Trigorin* é uma livre adaptação de *A Gaivota.*[142] Sobretudo no que diz respeito à construção de personagens femininos e à criação de recortes situacionais sem resolução possível, diversos elementos da obra do dramaturgo americano podem ser encontrados em muitos dos seus trabalhos.[143]

A predileção de Williams por peças curtas e contos, ao longo de sua vida, se explica pelas infinitas possibilidades de experimentação que essas formas davam ao autor. O que a análise a seguir nos mostrará é como uma obra de ficção curta tem a vantagem formal de, assim como a peça em um ato, figurar e registrar de forma precisa experiências sociais, políticas e históricas complexas. Em "Three players of a summer game", a estrutura anticlimática e por vezes fragmentária, a presença de um narrador que se esforça a todo o tempo para *lembrar-se*, e o emprego da metáfora do jogo como elemento condutor da narrativa são elementos que possibilitam formalizar um momento histórico que fulgurava diante do autor no início dos anos 50, quando o conto foi escrito.

3.2 DESTRINCHANDO O *CROQUET*: APONTAMENTOS DE ANÁLISE

A primeira reflexão com que o narrador inicia o conto estabelece uma metáfora entre o jogo de *croquet* e a obra de arte. O *croquet* é um passatempo de verão que parece ser

---

[141] HOSHIKAWA, Ana Maria Novi. *Anton Tchékhov e Tennessee Williams: dramaturgias em comparação.* Tese de doutorado. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2015.

[142] No prefácio dessa peça, que só foi publicada em 1997, Williams escreve: "*Chekhov was a quiet and delicate writer whose huge power was always held in restraint. I know that in a way this may disqualify me as 'interpreter.*'" ["Chekhov era um escritor quieto e delicado cujo enorme poder sempre foi contido. Eu sei que de certa forma isso pode me desqualificar como 'intérprete'."] O comentário dizia respeito ao fato de as personagens de Williams terem características muitas vezes explosivas, o que as afastaria das personagens do mestre russo. Cf. ALS, Hilton. *Ladies of the Night: Tennessee Williams and Anton Chekhov on troubled women.* THE NEW YORKER. Publicado em: 6 fev. 2011. Disponível em: https://www.newyorker.com/magazine/2011/02/14/ladies-of-the-night-hilton-als. Acesso em: 20 mar. 2020.

[143] ZHAO, Juan. "A Comparison of Tennessee Williams and Anton Chekhov". *Studies in Literature and Language.* Quebec: Canadian Research and Development Centre of Sciences and Cultures. Vol. 1, No. 3, 2010, pp. 35-38.

curiosamente composto de imagens do mesmo modo como um pintor poderia recorrer a essas imagens para criar uma obra de arte, diz o narrador.[144] O narrador adverte: o conto será uma "representação abstrata", uma série de "desconcertantes fragmentos" desordenados, sobre um verão que passou. Tal qual uma pintura é um exercício de recolhimento e rearranjo de fragmentos por parte de um pintor — e da mesma forma que um jogo de *croquet* é composto por diversos apetrechos, instrumentos geométricos em formatos coloridos — as memórias a partir das quais se pode criar uma história são também diversas e desorganizadas, e precisam passar por um processo de formalização que as organize.

O conto estaria, nesse sentido, "mais perto da verdade oculta do que uma narrativa literal poderia estar"[145], uma vez que o narrador se vê impossibilitado de narrar *exatamente* o que se passou. Essa informação talvez seja o primeiro pressuposto analítico em que se deve ancorar a leitura do texto. Se a história de Brick Pollitt será narrada a partir da perspectiva subjetiva de alguém que, à saída, já não se garante *confiável*, que é aquilo que se esperaria de um narrador onisciente, talvez seja irrelevante o exercício exegético que se esforça por encontrar algum tipo de "verdade oculta" naquilo que se narra.

Diante dessa impossibilidade de se conhecer "a verdade" como um dado concreto da narrativa, o conto se constrói como espaço de pura e absoluta ficcionalização, campo da memória reinventada, cujos compromissos com a realidade *tal qual ela é* são inexistentes. Se a fábula é, como um jogo de *croquet*, exercício de rearranjo e formalização da experiência humana, ele é também um espaço em que a própria vida pode ser reorganizada e ressignificada. No conto, grande parte da ação narrada se passa no gramado de uma mansão na pequena cidade de Meridian, em Lousiana. Esse gramado cumpre função narrativa dupla: ele é tanto a arena de um jogo de *croquet*, o passatempo de verão, quanto símbolo para o próprio espaço simbólico de criação da obra de arte, cuja materialização é o próprio conto.

No início da narrativa, o narrador apresenta os personagens da história, e o faz como quem apresenta os competidores de um jogo. De uma casa de estilo vitoriano saem os jogadores, que emergem dos "mistérios de um lugar murado" e exalam o "ar festivo" de quem acaba de ser liberto da "clausura abafadiça" de um armário e só agora pode respirar.[146] São três os

---

[144] WILLIAMS, Tennessee. "Three players of a summer game". In: WILLIAMS, T. *Collected Stories.* New York: New Directions, 1985, p. 303. *"Croquet is a summer game that seems, in a curious way, to be composed of images, very much as a painter's abstraction of summer or one of its games would be composed of them."*

[145] Ibid., pp. 304 – 305. "*It would be absurd to pretend that this is altogether the way it was, and yet it may be closer than a literal history could be to the hidden truth of it."*

[146] Ibid., p. 303. *"And I associate the summer game with players coming out of this house, out of the mysteries of a walled place, with the buoyant air of persons just released from a suffocating enclosure, as if they had spent the fierce day bound in a closet, were breathing freely at last in fresh atmosphere and able to move without hindrance."*

jogadores do passatempo de verão: a mulher, Isabel Grey, que se move de maneira grotesca e demonstra profunda incapacidade de "falar ou locomover-se com moderação"; a garota Mary Louise, filha da mulher, a qual, apesar da pouca idade e da baixa estatura, comporta-se com a "estridência emperiquitada de uma senhora" e imita "com perfeição exagerada" os modos elegantes e o refinado linguajar nova-iorquino da mãe; e o homem, Brick Pollitt, que age sem pudores e comete desvios, sempre tomado por completa embriaguez, incapaz de passar mais do que algumas horas longe de um copo de bebida.

No gramado, que é o espaço onde se desenrola o passatempo, os jogadores parecem ter o poder de exercer sua plena liberdade. Se na casa estavam enclausurados, no gramado podem se comportar de forma desordeira e exagerada — sobretudo Brick Pollitt. Filho de um fazendeiro no Delta do Mississippi, Brick se consagrou atleta na University of the South[147], casou-se com uma debutante de Nova Orleans, Margaret e depois de dois anos de casamento, estava terrivelmente insatisfeito. Brick parecia a todo custo querer se livrar de algo que não sabia nominar, e por esse motivo começou a beber:

> Brick dava a impressão de querer livrar-se da própria vida, como se ela fosse algo asqueroso que ele de repente percebera ter nas mãos. Essa aversão a si mesmo o atingira com a brusquidão e a violência de um desastre de automóvel. Mas com o que Brick colidira? [...] Devia haver algo mais que ele desejava ou que lhe fazia falta; do contrário, por que desistir da vida e agarrar-se a um copo do qual nunca se afastava por mais que uma das horas que passava acordado?[148]

Era estranho que Brick sentisse falta de algo que não sabia o que era, o narrador pondera, já que ele tinha tudo que um rapaz de sua idade poderia querer ter. Descobrimos então qual foi o processo que culminou no início da jornada do protagonista: quando o problema de alcoolismo de Brick chegou a níveis incontroláveis e foi constatada sua incapacidade de gerir os negócios da própria família, sua esposa Margaret passou a cuidar "com decantada astúcia" de todos os seus negócios da família Pollitt, que incluíam uma fazenda de quatro mil hectares no Delta do Mississípi.

Detentora legal das principais posses de Brick, a fazenda e o carro, Margaret passa por um processo de "inversão de papéis": "Era como se os lábios de Margaret estivessem colados

---

[147] A *University of the South*, comumente conhecida como *Sewanee*, é uma faculdade particular inaugurada em 1857 em Sewanee, no estado de Tennessee. A universidade é administrada por dioceses da Igreja Episcopal, uma variante anglicana do protestantismo nos EUA. É uma das mais tradicionais universidades do Sul do país.

[148] WILLIAMS, op. cit., pp. 305 – 306. "*Brick seemed to be throwing his life away as if it were something disgusting that he had suddenly found in his hands. This self-disgust came upon him with the abruptness and violence of a crash on a highway. But what had Brick crashed into? […] There must have been something else that he wanted and lacked, or what reason was there for dropping his life and taking hold of a glass which he never let go of for more than one waking hour?"*

a uma ferida invisível no corpo do marido, através da qual escoavam dele para ela a confiança e a vitalidade que o haviam distinguido antes do casamento."[149] Margaret ganhava exuberância à medida que Brick desaparecia atrás de sua bebida; ela gradativamente perdeu sua graciosidade feminina e passou a incorporar uma "beleza mais firme" e de "textura mais áspera"; cortou o cabelo, "para não ter de perder tempo com bobagens" e agora sentia-se livre para manter suas unhas sujas; em vez de usar seu carro esporte, passou a esbanjar o Pierce-Arrow[150] do marido, com o qual desfilava pelas estradas, quase sempre acima do limite de velocidade — quando tomava multas, bastava que seduzisse os patrulheiros de polícia para que a multa fosse anulada.

No conto, a transformação da personagem de Margaret, que gradativamente renuncia a elementos comumente associados ao universo feminino, é apresentada como consequência de um processo burocrático e jurídico. Era como se, uma vez posicionada na posição de gestora do latifúndio da família Pollitt, Margaret precisasse transformar também seu papel social. Se antes ela era louvada por sua "paciência e lealdade" ao marido, quando ela passou a assumir a administração da fazenda de quatro mil hectares, Margaret o fez "com a determinação e a segurança de alguém que desde sempre estivera predestinada a isso."[151] O que se descreve, portanto, é uma "inversão de papéis", em que Margaret assume o centro e Brick é empurrado para as beiradas de um espaço simbólico de controle. Longe de ser motivada por processos estritamente subjetivos das personagens, a inversão vem associada a uma imposição externa: quando uma circunstância recaiu sobre o bom andamento dos negócios da família Pollitt, medidas precisaram ser tomadas para garantir a *segurança* e a *estabilidade* das posses da família.

A reação de Brick a sua exclusão forçada da administração dos negócios da família é descrita no conto como um processo de fuga. Absolutamente insatisfeito com seu casamento e aproveitando-se de uma viagem de Margaret para visitar sua família, Brick foge do regime de estrita vigilância em que sua esposa o mantinha. Nesse ínterim, ele se envolve afetivamente com a viúva de Dr. Grey, o médico que havia cuidado dele no momento que ele precisara ser internado, e que acabara de morrer por conta de um tumor no cérebro. O narrador conta que

---

[149] Ibid., p. 306. *"It was as though she had her lips fastened to some invisible wound in his body through which drained out of him and flowed into her the assurance and vitality that he had owned before marriage."*

[150] A Pierce-Arrow Motor Car Company era um fabricante americano de veículos automotores com sede em Buffalo, Nova York. Entre 1901 e 1938, e produziu um modelo (o "Pierce Arrow") que se tornou muito popular entre os membros da elite sulista nos primeiros quarteis do século XX.

[151] WILLIAMS, op. cit., p. 306. *"His wife, Margaret, took hold of Brick's ten-thousand-acre plantation as firmly and surely as if she had always existed for that and no other purpose."*

Brick, em uma visita à viúva, Isabel Grey, no leito de morte do marido, conectou-se com ela "em uma língua que no mundo inteiro, só eles dois eram capazes de falar e compreender."[152]

Naquela mesma noite, dormiram na mesma cama em um aposento nos fundos da casa, mas seus corpos não se tocaram, pois era repulsiva a ideia de dar forma àquela "coisa intolerável" que habitava os dois. O que os unia era um desejo comum de se afastar de algo que lhes causava dor: Brick tentava escapar de uma angústia inominável, enquanto Isabel tentava lutar contra o luto pela morte do esposo. O espaço simbólico de aproximação entre os dois, isto é, a "língua comum" que os aproximou no conto foi o jogo de *croquet*. O passatempo de verão "era a fuga que Isabel e Brick empreendiam juntos para sair de algo insuportavelmente quente e claro e adentrar algo obscuro e fresco."[153] Era, portanto, uma forma de fugir da realidade cruel de um mundo insuportavelmente *real* e adentrar o espaço de liberdade do jogo, que é, por definição, *irreal*. Enquanto a claridade do passado lhes era sufocante, porque correspondia à angústia daquilo que é claro demais, a obscuridade do jogo lhes trazia frescor e lhes permitia respirar.[154] É a alternância entre claridade e obscuridade, entre quentura e frescura, entre realidade e narrativa, ou, afinal, entre a vida e a arte/o jogo, que funciona como fio organizativo de toda a narrativa.

O que a análise começa a sugerir é como o elemento do jogo de *croquet* é aquilo que organiza e dá sentido a todo o conto — não por acaso o título faz referência a ele. Como vimos, o gramado onde os personagens jogam o passatempo de verão funciona como espaço simbólico de realização da liberdade irrestrita, sobretudo para Brick que, muitas vezes de forma exagerada, transgressora e grotesca, comete excessos que são, no entanto, "mediados" pelo próprio jogo. Para além de fornecer a Brick a chance de se "reinventar", o jogo é também o elemento capaz de *reabilitar* o personagem e aproximá-lo daquilo que seria seu estado "normal", o qual remete a um outro tempo passado, que só podemos conhecer a partir de suas memórias. Em uma das suas falas para os pintores, ele diz que provaria "ser um homem" novamente, mesmo que aos poucos, como se faz em um jogo de *croquet*, que, aliás, seria perfeito para aqueles que tentam se afastar do álcool:

---

[152] Ibid., p. 307. "God *was the only word she was able to say; but Brick Pollitt somehow understood what she meant by that word, as if it were in a language that she and he, alone of all people, could speak and understand."*
[153] Ibid., p. 308. "*And so you see what the summer game on the violet-shadowed lawn was – it was a running together out of something unbearably hot and bright into something obscure and cool…"*
[154] Cabe lembrar aqui que é também esse o grande dilema da personagem de Blanche em *A Streetcar Named Desire*, que escapa de uma situação de desintegração das estruturas que ocupava em direção a um espaço simbólico idealizado por ela. Também Blanche tem aversão à "claridade" e à realidade, ou ao "realismo", que ela prefere substituir pelas sombras e por "magia".

> Vou apenas provar a todo mundo que voltei a ser um homem com colhões! E vou fazer isso passo a passo, como numa partida de *croquet.* [...] Conhecem esse jogo? [...] É um passatempo, mas exige muita precisão; a pessoa precisa ter muita precisão e concentração, e é por isso que é o passatempo ideal para quem anda bebendo demais. O sujeito precisa estar sóbrio para jogar um jogo que exige tanta precisão quanto esse. [...] Pode até parecer brincadeira de maricas, mas acreditem e mim, no fundo é um jogo que exige muita precisão.[155]

A dedicação ao passatempo de verão é a única forma que Brick encontra de se afastar daquilo que o deteriora, e apesar de parecer "brincadeira de maricas" (menção que reafirma o ideal de masculinidade a que o conto faz referência), é um jogo sério, para homens sérios. A simbologia aqui é ainda mais forte e adiciona à reflexão uma outra camada de complexidade: se, por um lado, o jogo é o espaço irreal e de regras inventadas em que os jogadores podem exercer irrestritamente sua liberdade, ele é também, e sobretudo, um espaço de regras claras e definidas, moldado sempre em relação a um objetivo final, que é *vencer*.

Não é acidental que, neste conto, a relação entre os padrões de comportamento social, em sua dimensão subjetiva, e as estruturas de organização (econômica, política, social) que dão origem a esses padrões seja expressa através da metáfora do jogo. Por sua natureza contraditória — jogar é brincar, encenar [*to play*] mas é também manipular, roubar e vencer —, o jogo organiza a narrativa, mas atribui a ela muitas significações possíveis. Se a forma do conto é a forma de um jogo, talvez não seja exagero pensar que a experiência que se esteja figurando seja também da ordem da luta, da batalha, da disputa? A qual jogo social, portanto, estaria esse passatempo ficcional conferindo forma artística?

Mesmo com o auxílio do jogo, e mesmo depois de recuperar sua carteira de motorista e retomar o controle de sua propriedade, Brick não consegue solucionar a "crise" que atravessa. O passatempo de verão não foi suficiente para garantir a consolidação de suas aspirações iniciais: além de não conseguir a liberdade que almejava, Brick continua bebendo e acaba retornando para as "garras" de Margaret. Fica claro, nesse momento, a incapacidade de o espaço simbólico do jogo conferir ao herói qualquer tipo de alívio, liberdade, enfim, sanção e recompensa pelo seu esforço. Além de tê-lo feito perder, o jogo empurrou-o de volta ao espaço simbólico de criatura dominada, em que se encontrava inicialmente.

O desfecho do conto parece, portanto, figurar a experiência sócio-histórica de fracasso de dissolução das estruturas que constituem e mantêm funcional a ordem, ou seja, as regras do

---

[155] WILLIAMS, op. cit., p. 313. *"I'm just going to prove I'm a man again! I'm going to do it step by little step, the way that people play the game of croquet. You know how you play that game. […] It's a game that takes concentration and precision, and that's what makes it a wonderful game for a drinker. It takes a sober man to play a game of precision. […] Nope, for a man with a liquor problem croquet may seem a little bit sissy, but let me tell you it's a game of precision."*

jogo. Brick, que fracassa em sua tentativa de subversão, além de não conseguir escapar da estrutura aprisionante a que ele fazia parte, tampouco consegue dissolvê-la. Os negócios da família se afirmam sobre ele, mesmo que, para tanto, uma mulher tenha de assumir a posição central. Brick, ao atestar a impossibilidade de seu projeto emancipatório, ou seja, ao constatar que o *croquet* não seria capaz de livrá-lo de sua profunda angústia, decide dançar sua última dança. O desejo que demonstrou ter, de escapar o mundo da claridade e reencontrar a si mesmo no mundo idealizado do jogo, isto é, no mundo da obra de arte, agora se frustra, e toma sua forma grotesca e bufônica. O movimento de recuperação do passado falha, e a nostalgia se transforma em melodrama.

Em uma das sequências finais do conto, Brick se comporta como um bêbado inconsequente em frente à mansão, e é assistido por todos da vizinhança, que olham para ele como quem olha para um palhaço. O gramado se transforma em um picadeiro de circo: em um fim de tarde quente, Brick liga o irrigador e rola na grama, enquanto se põe a tirar a roupa. Nu, ele corre, geme e rola:

> [...] Brick deixou-se ficar ali, como uma dessas figuras que enfeitam os chafarizes, no caso uma figura grotesca, de cueca e gravata e um pé de meia verde-claro, enquanto, com suspiros refrescantes, o arco giratório de água dava voltas e mais voltas em torno dele.[156]

Aos olhos dos vizinhos curiosos da pequena cidade de Meridian, a história dos três jogadores não passara de um "melodrama" escandaloso que, ao se aproximar do fim, "começava a descambar para uma farsa involuntária de que poderiam rir à vontade".[157] O abandono da festa traz consigo o abandono de Isabel e Mary Louise. O desprezo de Brick pelas duas personagens fica latente em uma passagem na porção final do conto, em que mãe e filha esperam por um Brick que já havia deixado a cidade de Meridian e não mais retornaria à mansão Grey. Mary Louise pergunta à mãe: "Será que o senhor Pollitt vai chegar a tempo para jogarmos *croquet*?" O que segue é uma sequência de diálogos triviais e vazios entre mãe e filha que, abandonadas por aquele que em algum momento lhes apareceu como salvador, não têm mais o que fazer além de esperar pela chegada de uma espécie de Godot às avessas.

---

[156] Ibid., pp. 317 – 318. *"Finally, he was sprawled, like some grotesque fountain figure, in underwear and necktie and the one remaining pale-green sock while the revolving arch of water moved with cool whispers about him."*
[157] Ibid., p. 319. *"Phrases from these conversations became catchwords, repeated and mocked by the neighbors, for whom the widow and her daughter and Mr. Brick Pollitt had been three players in a sensational drama. It had shocked and angered them for two acts, but now as it approached a conclusion it was declining into unintentional farce, which they could laugh at."*

No vazio da mansão, a filha pergunta a mãe quando elas irão para a Costa Leste, porque a menina parece não gostar de Meridian, onde as crianças zombam dela. Depois de uma resposta evasiva da mãe, não resta às duas nada a fazer além de conversar sobre pernilongos:

> "Ah, meu Deus!"
> "O que foi, amor?"
> "Um pernilongo me mordeu!"
> "Esses pernilongos são terríveis, mas não se coce. Se você se coçar, sua pele vai ficar marcada."
> "Não estou me coçando, mamãe. Estou só chupando a mordida."
> "Querida, mamãe está cansada de dizer que quando você leva uma picada de pernilongo o certo é pegar um pedacinho de gelo, enrolar num lenço e esfregar delicadamente a mordida até ela parar de doer." [...]
> "O gelo está acabando. A senhora colocou quase tudo na bolsa de gelo quando estava com dor de cabeça."
> "Querida, tenho certeza de que ainda sobrou um pouco."
> "Não, só tem para os drinques do senhor Pollitt."
> "Não se preocupe com isso..."
> "Mas ele precisa de gelo para os drinques, mamãe."
> "Mamãe sabe muito bem para o que ele precisa de gelo, meu anjo."
> "Só sobrou um pedaço pequeno. Mal dá para esfregar uma picada de pernilongo."
> "Pois use-o para isso. É uma finalidade bem mais nobre e, de qualquer forma, quando o senhor Pollitt se atrasa desse jeito, não merece que a gente guarde gelo para ele."[158]

Além de demonstrar o afeto e da dependência que Mary Louise e Isabel desenvolveram por Brick, essa sequência de diálogos sintetiza a dependência das duas personagens em relação à figura masculina de Brick. Enquanto, a algumas horas dali, Margaret controlava toda a propriedade da família Pollitt e dirigia o Pierce-Arrow do marido, aqui mãe e filha aguardam sem esperança a chegada de um homem que tudo lhes prometeu. Aqui, a ausência de qualquer perspectiva para as duas personagens é uma das marcas recorrentes de uma forma dramatúrgica de enclausuramento e esvaziamento a que Williams invariavelmente recorreria para figurar processos históricos próprios da modernidade.

Assim como acontece nas peças em um ato, os diálogos aqui cumprem função situacional, e servem como mecanismo para dilatar no papel as circunstâncias externas que

---

[158] Ibid., pp. 319 – 321. *"Oh, my goodness!" / "What is it, precious?" / "A mosquito just bit me!" / "That's too bad, but don't scratch it. Scratching can leave a permanent scar on the skin." / "I'm not scratching it. I'm just sucking it, Mother." / "Honey, Mother has told you time and again that the thing to do when you have a mosquito bit is to get a small piece of ice and wrap it up in a handkerchief and rub the bite gently with it until the sting is removed." […] "There's not much left. You put so much in the ice bag for your headache." / "There must be some left, honey." / "There's just enough left for Mr. Pollitt's drinks." / "Never mind that." / "He needs it for his drinks, Mother." / "Yes, Mother knows what he wants the ice for, precious." / "There's only a little piece left. It's hardly enough to rub a mosquito bite with." / "Well, use it for that purpose, that purpose is better, and anyhow when Mr. Pollitt comes over as late as this, he doesn't deserve to have any ice saved for him."*

agem as personagens e moldam suas subjetividades, muitas vezes aniquilando-as. Fica claro, por exemplo, que a relação do protagonista com Isabel e Mary Louise, por ter sido sempre mediada pelo espaço simbólico do jogo, também era definido em relação direta ao signo da conquista, ou de sua contraparte, a derrota. O verão, e todas as experiências nele contidas, não passara de mero exercício criativo, de passatempo, de diversão para o protagonista, uma espécie de gozo narcísico próprio da elite que o conto figura. Uma vez que o jogador Brick constata a impossibilidade de que o *croquet* se transformasse de mergulho nostálgico em realidade concreta, ou seja, quando constata sua derrota, abandona a partida e seus colegas de equipe.

3.3 UM PASSATEMPO EM CRISE: MUDANÇAS SOCIAIS NO PÓS-GUERRA

Enquanto ainda se dedicava ao jogo de *croquet*, Brick faz uma sequência de falas embriagadas aos pintores da residência Grey, que ele própria decidiu reformar, e revela quais foram suas motivações para ter deixado sua esposa em um primeiro momento. Ele diz que ela lhe havia tirado seu "amor-próprio", e que isso era a pior coisa que uma mulher poderia fazer com um homem. Por esse motivo, Brick "deu uns tapas nela", demitiu o motorista a quem ela havia se unido contra ele em uma espécie de complô, e por fim rasgou a procuração que Margaret tinha, e que lhe dava controle sobre a propriedade dos Pollitt.

O afastamento forçado de Brick de suas posses e, consequentemente, sua expulsão da posição de poder central que ele ocupava, são descritos pelo personagem como um processo de emasculação. Na passagem original do conto, em inglês, fica mais claro o mecanismo de polissemia empreendido pelo autor para sugerir que aquilo que Margaret teria feito contra Brick era uma espécie de castração simbólica:

> Foi o que ela fez comigo. Acabou com o meu amor-próprio! Não vou contar como foi, mas vocês são homens e têm mais ou menos a mesma idade que eu, de modo que talvez façam uma ideia de como foi. Escutem só. Sempre tem as que não aturam um homem com amor-próprio. E tratam de arrancá-lo dele. Arrancam-no pela raiz e muitas vezes o sujeito nem se dá conta do que está acontecendo. Eu não. Eu sabia muito bem o que ela estava fazendo comigo. Entendem o que eu quero dizer?... É isso aí...[159]

[159] Ibid., p. 311. *"I had it took away from me! I won't tell you how, but maybe, being men about my age, you're able to guess it. That was how. Some of them don't want it. They cut it off. They cut it right off a man, and half the time he don't even know when they cut it off him. Well, I knew it all right. I could feel it being cut off me. Do you know what I mean? ... That's right."*

O uso do pronome "*it*", no original em inglês, ao se referir ao "amor-próprio" mencionado anteriormente ("[Margaret] acabou com meu amor-próprio!"), também faz referência a algo que algumas mulheres "não querem em um homem", e que, por isso, decepam: *"They cut it off. They cut it right off a man."* ("Elas arrancam. Elas o arrancam de um homem."). Para John Bak (2014), a referência do pronome "it" é fálica, e a passagem como um todo seria sugestiva daquilo que Freud chamou de complexo de castração, teorizado pelo autor em seu texto seminal sobre o caso do *Pequeno Hans* [1909], e que serviria de base para a formulação da teoria do complexo de Édipo.[160] Na teoria freudiana, o falo seria um significante de poder ou controle do sujeito sobre o mundo externo, cuja castração garantiria, no estágio de desenvolvimento psicossexual da criança, a formação do desejo sobre o Outro.

Nesse sentido, a emasculação de Brick corresponderia à maneira como o personagem associava seu poder (a propriedade, o carro) aos significantes de sua masculinidade. Para Bak, o conto seria um retrato das "políticas sexuais entre uma esposa castradora e um marido emasculado"[161] em um contexto de profunda transformação social, sobretudo com o horizonte de emancipação das mulheres já se abrindo no pós-guerra. A história de Brick Pollitt seria, portanto, a constatação de como, nas sociedades americanas nos anos 50, o incremento do consumo como prática socializante, e sobretudo a garantia de crédito à classe média, faziam com que o carro e a propriedade assumissem para os indivíduos do sexo masculino a função de verdadeiros objetos fálicos, a partir dos quais poderiam exercer controle sobre seu próprio desejo (infantil), e a falsa sensação de controle do Outro (quase sempre, uma mulher).[162]

Em direção contrária, segundo Brenda Murphy (1999), Margaret, por sua vez, passava por um processo de "masculinização", que, em paralelo à emasculação de Brick, dariam conta de uma espécie de troca de identidades sexuais entre os dois. Murphy vai além, e defende que a personagem de Margaret passou a incorporar diversas marcas sociais associadas ao lesbianismo nos anos 1950, como o corte do cabelo, enquanto Brick gradativamente se desmasculinizava, à medida que adentrava o espaço de magia e invenção do jogo de *croquet*. Essa seria, ainda segundo a autora, a comprovação de que o movimento simbólico para fora da casa abafadiça e em direção ao gramado era um movimento de "saída do armário", isto é, de libertação sexual, por parte de Brick.[163]

---

[160] BAK, John. "A Dying Gaul: The Signifying Phallus and Tennessee Williams's 'Three Players of a Summer Game'." *The Mississippi Quarterly*, v. 58, n. 1, 2004, p. 41-73.
[161] Ibid., p. 42.
[162] Ibid., p. 43.
[163] MURPHY, Brenda. "Brick Pollitt Agonistes: The Game in 'Three Players of a Summer Game' and 'Cat on a Hot Tin Roof'". *Southern Quarterly*, v. 38, n. 1, p. 36, 1999.

Ainda que as análises de Bak e Murphy estejam por vezes excessivamente preocupadas com a comprovação de esquemas teóricos,[164] elas reconhecem os momentos em que o texto dá sinais de um processo de formalização literária de uma crise social em curso, a qual teria sido definidora dos processos de mudança no pós-guerra americano. Tendo sido escrito entre 1951 e 1952, o conto localiza os conflitos entre Margaret e Brick no coração de uma época de profundas transformações sociais e contestações de padrões socialmente estabelecidos, justamente no momento que correspondia à fase de gestação do que viriam a se tornar os movimentos da contracultura nos anos 1960, e cuja resposta política por parte do *establishment* teve no macartismo seu principal símbolo. As origens dessa crise, que Bak chama de "crise da masculinidade", teriam tido sua gênese nas principais transformações históricas do início da Guerra Fria:

> a rápida industrialização, a reestruturação de uma economia corporativista, a ascensão do feminismo, e a chegada de imigrantes que importavam noções de masculinidade conflitantes alteraram de forma considerável a relação dos homens com as mulheres, com outros homens e com si mesmos.[165]

Como anteriormente demonstrado, é também nesse contexto histórico que a perseguição político-ideológica a grupos associados a ideias de "subversão comunista" encontra seu ponto mais alto, com o macartismo em franca operação. Uma das ideias consideradas subversivas pela campanha macartista dizia respeito à liberdade sexual, tanto de mulheres quanto de homens cujas práticas sexuais fossem "desviantes". A reiteração midiática e cultural, muitas vezes tácita, de padrões associados a uma masculinidade "tradicionalmente americana" foi um dos subprodutos (ou talvez a causa principal?) desse movimento político.

Data também do início dos anos 50 a construção de imagens sobre o *household* americano, em que se confundiam, ao mesmo tempo, imagens de donas de casa glamurizadas e hipersexualizadas, com inspiração nas *pin-ups* dos anos 30, e os mais recentes modelos de eletrodomésticos, carros e outras benesses da vida doméstica — produtos sempre associados à

---

[164] Um desses excessos analíticos pode ser encontrado, por exemplo, na afirmação de Bak de que Brick se comporta como um homem castrado no conto porque, no período em questão, a popularização das teorias de Freud teria "ajudado" as porções médias da população de homens americanos, de forma direta ou indireta, a "legitimarem seu falo-logo-centrismo", termo que remete à fraseologia derridiana para caracterizar a centralidade do "logocentrismo" masculino (e portanto fálico) em todos os processos de racionalização. Bak sugere que, quando Freud "finalmente adentrou a cultura popular", ele "deu aos homens a oportunidade de entender suas ansiedades modernas" (BAK, op. cit., p. 46), e suas teorias "sem dúvida tiveram o importante papel de dar forma a sua [nova] epistemologia sexual" (Ibid., p. 48). Não há qualquer aprofundamento ou evidência no texto sobre a "influência" das ideias de Freud na constituição de um novo *ethos* americano.

[165] BAK, op. cit., p. 45. *"Under the onslaught of industrialization, the restructuring of a corporate economy, the rise of feminism, and the influx of immigrants who imported conflicting notions of masculinity, men's relationships with women, with other men, and with themselves altered considerably."*

mulher, o que, por oposição, demarcava o espaço da masculinidade americana no mundo do trabalho, apenas. Em um contexto de mudanças sensíveis justamente ao mundo do trabalho, a afirmação de uma masculinidade heteronormativa carregava consigo a reafirmação de ideologias americanistas, cujo patriotismo chauvinista havia sido forjado durante a Segunda Guerra e trazido de volta "ao lar" pelo enorme contingente de soldados que foram à guerra lutar e tiveram a sorte de voltarem com vida.[166]

Dentro dessas "políticas sexuais" do pós-guerra, como Bak as define, a crise de masculinidade de Brick parecia garantir à personagem de Margaret que sua "desfeminilização" fosse sinônimo de *empoderamento*. Ao abrir mão dos símbolos socialmente impostos ao que seria feminino naquela sociedade, ela pode ganhar poder, através do controle da propriedade e do carro de seu marido. A partir dos olhos do narrador, o movimento de tomada de poder é descrito com o sentido social que lhe era atribuído: a "masculinização" de Margaret, isto é, sua libertação de padrões de gênero impostos, é socialmente condenável. O desfecho do conto, no entanto, ao manter Brick na posição de criatura dominada, positiva esse empoderamento, ao mesmo tempo que lança um olhar crítico sobre a crise pela qual passam Brick e todo o contingente de homens americanos no pós-guerra.

O alcoolismo e a agressividade de Brick, portanto, são respostas à sua castração simbólica, e significantes de uma tentativa desesperada de recuperação daquilo que lhe havia sido roubado. O objeto sobre o qual ele deposita seu desejo novamente, e que se torna para ele uma obsessão, é o jogo de *croquet*, que em certa medida pode ser entendido como o dado "nostálgico" da narrativa, o símbolo de um passado ao qual o personagem já pertenceu, mas do qual foi excomungado — esse é um *topos* recorrente na obra de Williams. Se aquilo que foi arrancado de Brick por Margaret é o significante de uma antiga ordem social, a saber aquela anterior ao período de crise, o jogo passa a ser símbolo do espaço de reinvenção (artística, poética, simbólica) daquilo que se perdeu e que já não se pode ter de volta.

Depois de retornar para sua esposa Margaret, Brick tem sua carteira de motorista novamente apreendida, e é visto pelo narrador, na cena que encerra o conto, sendo jogado de um lado para o outro no banco de trás de seu Pierce Arrow, feito "encomenda mal embrulhada a ser entregue em algum endereço", enquanto o carro ia conduzido por sua esposa Margaret, que o guiava "com extraordinária segurança masculina", seus braços fortes "como os de um lavrador negro". Figura "timidamente sorridente", Brick estava "vestido e barbeado com sua tradicional imaculabilidade", vestindo terno e gravata cremes, além de uma camisa muito

[166] Cf. FAVRE, Camille. "The Pin-Up: American eroticism and patriotism during the Second World War." *Inflexions*, vol. 38, no. 2, 2018, pp. 181-186.

branca, que deixava transparecer sua pele. No banco de trás do carro, Brick se assemelhava a de um presidente de uma *fraternity*[167] respeitosa em alguma faculdade no Sul do país. Em uma de suas mãos dois anéis brilhavam como "dois aros de ouro", e ele a apoiava sobre a maçaneta externa da porta "a fim de lhe proporcionar o mínimo de estabilidade". Era um homem que havia sido e continuava sendo

> o mais bonito que alguém tenderia a se lembrar, sendo a beleza física, entre todas as qualidades humanas, a que é usada e gasta de forma mais incontinente, como se fosse desdenhada por quem quer que a tenha criado, de vez que é tão amiúde criada apenas para ser dolorosa e gradualmente desgraçada e por fim arrastada a ferros pelas ruas.[168]

O desfecho do conto marca o retorno de Brick ao espaço simbólico das estruturas de poder das quais, em verdade, ele nunca se desvinculou por completo. "Era exatamente como se um antigo conquistador, um César, um Alexandre, um Aníbal estivesse levando a ferros pelas ruas de sua capital o príncipe de um reino recém-conquistado."[169] Este retorno, no entanto, está condicionado à posição subjugada de Brick em relação a Margaret, que é a mesma com que abrimos o conto. O simbolismo é forte: mesmo depois de ter passado pela experiência quase idílica, mágica de certa forma, do passatempo de verão, Brick é empurrado de volta para sua posição de relativa insignificância.

---

[167] As *fraternities* (ou fraternidades, em português) são tradicionais agremiações estudantis masculinas localizadas nos *campi* das universidades americanas, que têm por objetivo a reunião de estudantes em torno de práticas e valores compartilhados. O surgimento da primeira *fraternity* data de 1776, quando funcionaram como importantes espaços de promoção de ligados ao liberalismo político e filosófico. Cf. TORBENSON, Craig LaRon; PARKS, Gregory (Ed.). *Brothers and sisters: Diversity in college fraternities and sororities.* Associated University Press, 2009.

[168] WILLIAMS, op. cit., pp. 324 – 325. *"As for Mr. Brick Pollitt, I can remember seeing him only once after the Greys left town, for my time there was also coming to an end. This last time that I saw him was a brilliant fall morning. It was a Saturday morning in October. Brick's driver's license had been revoked again, and his wife, Margaret, sat in the driver's seat of the Pierce-Arrow touring car. Brick did not sit beside her. He was on the back seat of the car, pitching this way and that way with the car's jolting motion, like a loosely wrapped package being delivered somewhere. Margaret Pollitt handled the car with a wonderful male assurance, her bare arms brown and muscular as a Negro fields hand's, and the car's canvas top had been lowered, the better to expose on its back seat the sheepishly grinning and nodding figure of Brick Pollitt. He was clothed and barbered with his usual immaculacy, so that he looked from some distance like the president of a good social fraternity in a gentleman's college of the South. The knot of his polka-dot tie was drawn as tight as strong and eager fingers could knot a tie for an important occasion. One of his large red hands protruded, clasping over the outside of the door to steady his motion, and on it glittered two bands of gold, a small one about a finger, a large one about the wrist. His cream-colored coat was neatly folded on the seat beside him and he wore a shirt of thin white material that was tinted faintly pink by his skin beneath it. He was a man who had been, and even at that time still was, the handsomest you were likely to remember, physical beauty being of all human attributes the most incontinently used and wasted, as if whoever made it despised it, since it is made so often only to be disgraced by painful degrees and drawn through the streets in chains."*

[169] Ibid., p. 325. *"It was exactly the way that some ancient conqueror, such as Caesar, or Alexander the Great, or Hannibal, might have led in chains through a capital city the prince of a state newly conquered."*

A falência de Brick, que é em muitos aspectos um protótipo de herói americano dos anos da guerra, seria então a falência de todo um modelo de sociabilidade que o antecedia, sobretudo no contexto histórico do sul dos Estados Unidos. O desejo "nostálgico" do personagem, no entanto, se dá em um momento em que essa ordem já ruiu e não dá sinais de qualquer capacidade de reabilitação. Quando se materializa, a ordem do passado é retratada de maneira bufônica, grotesca, e, por isso mesmo, trágica. A tentativa de "reabilitação nostálgica" da história por parte de Brick toma forma no gramado da residência Grey, que se transforma na arena de um jogo que parece oferecer a Brick a oportunidade de recuperar sua liberdade (ou seja, o poder) que outrora possuiu. Essa recuperação, no entanto, é momentânea, e quase automaticamente empurra o personagem para o mesmo lugar onde ele começou o conto: em posição dominada.

Da mesma forma que o jogo oferece a Brick a possibilidade de fugir da realidade em direção a um espaço de liberdade irrestrita, o conto oferece também ao narrador a possibilidade de recuperar-se a si próprio e de remontar as experiências de um verão que ele julga fundamentalmente constitutivos em sua formação.[170] Assim como Brick, o narrador que nos permite conhecer a história daquele verão também encontra na atividade de "remontagem" do passado, que no início do conto e assimila à montagem das peças do *croquet*, seu desejo de recuperação simbólica de algumas memórias longínquas que precisam ser ressignificada. Do mesmo modo que o jogo permite ao personagem se reinventar até que possa encontrar-se a si mesmo, ele também permite ao narrador que as memórias, isto é, os "pedaços de vida" a que essas pecinhas correspondem, sejam remontadas de modo a (re)criar a própria experiência da vida humana.

Ainda que o elemento da narração seja privilégio sobretudo das formas narrativas, é possível atestar, em algumas obras de Tennessee Williams, o uso de narradores como sujeitos cuja responsabilidade é a de remontar as memórias do passado. Para tratar das peças longas, apenas, *The Glass Menagerie* conta com a figura de Tom, que se apresenta como personagem-narrador e constrói uma peça exclusivamente memorialista; em *Suddenly, Last Summer*, toda a

[170] Murphy (apud BAK, op. cit., p. 42) defende que o narrador, ao se colocar enquanto espectador do jogo entre Maggie e Brick, passa por um processo de descoberta sexual. Nessa leitura o narrador teria Brick como uma espécie de modelo a ser seguido, ao mesmo tempo em que o admira enquanto objeto de desejo sexual. O processo de emasculação de Brick, para Murphy, seria apenas pano de fundo para o processo de descoberta sexual do narrador, e que a evidência textual para tal afirmação estaria na cena do "Gaulês Agonizante" (WILLIAMS, op. cit., p. 309). Nessa passagem do conto, a personagem de Mary Louise leva o narrador, que era uma criança à época, ao pequeno museu de arte recém-aberto na cidade e, chegando lá, vai até uma das estátuas, um nu masculino de um gaulês, e descobre a genitália da obra. Olhando para o pênis da estátua, a garotinha pergunta ao narrador: "O seu é assim?" Na leitura de Murphy, o processo de emasculação de Brick, aliada a essa figuração do narrador enquanto ser protossexual em vias de se descobrir gay, seria suficiente para afirmar que Brick era um homossexual no armário e Margaret, uma mulher lésbica.

tragédia envolvendo Sebastian é narrada, de modo que resta à atualidade cênica apenas lidar com as reminiscências de um passado que, apesar de passado, não cessa de exercer pressão sobre o presente.

O que se pode inferir dessa análise é a função metafórica e autorreferencial que o elemento do jogo exerce dentro do conto. Já que o passatempo de verão tem a função de "agir" sobre o personagem de Brick, enquanto espaço de liberdade, e sobre o narrador, enquanto espaço de rememoração, e sobre o leitor, para quem jogo e conto se tornam uma coisa só, o que se parece querer dizer é que é apenas na obra de arte que se pode atribuir significado às coisas do mundo. Àqueles que, apesar da impossibilidade de vencer já garantida, ainda assim desejarem jogar o jogo; e àqueles que, apesar da dificuldade de lembrar, ainda assim desejarem rememorar; e àqueles que, apesar da anarquia e da confusão da vida real, ainda assim desejarem compreender o mundo: só nos resta adentrar o espaço de magia, invenção e liberdade da obra de arte, onde outras realidades, mundos e sentidos são possíveis.

A experiência social a que essa metáfora do jogo dá forma, afinal, é ao mesmo tempo aquela de crise de sociabilidade do pós-guerra e de manutenção das estruturas de dominação daquela sociedade. No jogo contra as estruturas econômicas, políticas e sociais tradicionais — no jogo contra o patriarcado, contra os latifúndios, contra o capitalismo em sua nova fase, "tardia" — não é dado a nenhum dos jogadores a possibilidade vencer, além daqueles que, desde o início, já estavam "vencendo". Se é possível dizer que houve algum vencedor das partidas de *croquet,* talvez essa pessoa tenha sido Margaret, que termina o conto na mesma posição vitoriosa em que a encontramos no início. É possível, no entanto, que Margaret tenha vencido um jogo que ela sequer foi convidada a jogar?

4. PRIMEIRO ROUND: BRICK VS. MAGGIE

"Tal qual um cervo brilhante varrendo o céu,
A deusa em seu encalço, no alto.
Mas seja como for, enfim,
É apenas em busca da Verdade,
Que a Alma deve transcender e gozar
Da Felicidade mais altaneira."
(Forceythe Willson, *Diana of the Hunt*)[171]

"- Não quero realismo. Eu quero magia. [...] Não digo a verdade,
digo o que deveria ser verdade. E se isso é pecado, que eu seja amaldiçoada
para sempre. Não acenda a luz!"
(Blanche DuBois, *A Streetcar Named Desire)*[172]

As considerações analíticas esboçadas sobre "Three players os a summer game" servirão de ponto de partida para a análise da peça *Cat on a Hot Tin Roof.* Uma vez investigados os processos composicionais de transformação, o que foi mantido, o que foi modificado, acreditamos ser possível conduzir com mais facilidade o exercício de análise dos expedientes dramatúrgicos do texto. Para tanto, esta breve introdução terá a função de sintetizar as principais modificações do conto para a peça, para que, durante a análise, tornem-se mais explícitos os pontos sendo analisados.

Como ficará claro ao final dos capítulos a seguir, o que nos interessa investigar especificamente é o modo como a metáfora do jogo empregada por Williams no conto é recuperada e reformulada na peça, e quais os resultados desse novo emprego. A partir da ideia de uma crise de sociabilidade no pós-guerra americano, já esboçado no primeiro tempo desta dissertação, queremos investigar como os procedimentos dramatúrgicos em *Cat* desenham um panorama complexo dos processos sociais, políticos e econômicos pelos quais passavam os Estados Unidos entre os anos 1950 e 1960, e de que maneira essa figuração perpassa as questões históricas relativas ao Sul.

---

[171] WILSON, Forceythe. *Diana of the Hunt.* Disponível em: <https://poets.org/poem/diana-hunt>. Acesso em: 20 jan 2020. "*As a shining stag swept through the sky, / And the chase of the goddess were up, on high. / But be this as it may, in sooth, / It is only in the pursuit of Truth, / That the Soul shall overtake and possess / The most exalted Happiness."* (tradução nossa)

[172] WILLIAMS, Tennessee. *A Streetcar Named Desire.* New York: New Directions, 2004, p. 37. "*I'll tell you what I want. Magic! Yes, yes, magic! I try to give that to people. I misinterpret things to them. I don't tell the truth. I tell what ought to be truth. And if that is sinful, then let me be damned for it! - Don't turn the light on!"*

4.1 DO CONTO À PEÇA: PRINCIPAIS TRANSFORMAÇÕES

Após a publicação do conto em 1952, Tennessee decide transformar a história de Brick Pollitt em uma peça longa. Quando revisitou "Three Players of a Summer Game" em 1953, no entanto, o autor encontrou grande dificuldade em dar forma à peça. Em carta a Audrey Wood, sua agente, ele relata que o processo de escrita do texto o havia colocado em um "estado de terrível depressão", e que se sentia como uma galinha correndo em círculos porque não conseguia capturar da forma como desejava o "terrível sentido de verdade" que a peça continha.[173] Tennessee já previa, no entanto, que, uma vez finalizada, a peça teria a "estrutura mais enxuta" de tudo que ele já havia escrito, avaliação que seria ratificada pela crítica após a estreia, para quem aquela teria sido "a mais aristotélica" das peças de Tennessee até o momento.[174]

As principais transformações que a peça sofreu em relação ao conto são a mudança de ambiente, a mudança do conflito central e a adição de novos personagens. Ao transpor a ação para a mansão Pollitt, e mais especificamente para o quarto de Margaret e Brick, a peça dá mais ênfase à questão da propriedade; como consequência, o conflito central passa a ser não mais os processos de transformação de Brick e Margaret, mas sim a disputa pela plantação. Para intensificar esse conflito, e ainda assim manter o foco da ação na relação entre Brick e Margaret (mas sobretudo em Brick), a peça ganha dois personagens centrais: Big Daddy, o patriarca dos Pollitt e dono da propriedade; e Skipper, o amigo de Brick que já está morto quando a peça começa.

A adição de Big Daddy traz à peça a discussão sobre falsidade e verdade que está diretamente conectada ao conflito central. Já a adição de Skipper serve como substituição à relação entre Brick e Isabel no conto, de modo que a peça possa lidar com aquilo que Tennessee chamou de "a intromissão do tema homossexual" na fábula de Brick e Maggie[175] Além disso, algumas mudanças sofridas pelas duas personagens principais do conto para a peça sugerem novos sentidos da adaptação: enquanto, no conto, Brick bebia para escapar de seu casamento infeliz, na peça ele bebe como forma de eliminar o nojo e o desgosto que sente pela falsidade, a "*mendacity*"[176] que ele percebe em tudo aquilo que o rodeia. Ao longo da peça, descobrimos

---

[173] MURPHY, 2014, p. 110. *"In the spring, he told Audrey Wood the play had thrown him into a 'terrible state of depression last summer in Europe, I couldn't seem to get a grip on it.' Nonetheless he thought it had a terrible sort of thuthfulness about it, and the tighest structure of anything I have done'."*

[174] Ibid., p. 110.

[175] Ibid., p. 110.

[176] "Mendacidade" é uma palavra que existe em língua portuguesa. No entanto, optou-se por utilizar a palavra "falsidade", utilizada na tradução de Hubner.

que o principal motivo pelo alcoolismo de Brick é a verdade escondida, o "*algo não dito"*, que ele bebe para esterilizar. Essa mudança intensifica a metáfora do enclausuramento na peça: enquanto no conto a personagem escapa de uma situação de aprisionamento e empreende uma jornada por sua liberdade, cujo objetivo era a conquista de seu poder novamente, sintetizada nos símbolos do gramado e do passatempo de verão, na peça o espaço simbólico de desestabilização de normas está na recusa de Brick ao jogo, sintetizada no símbolo da muleta. O personagem, que desistiu de jogar na peça está aprisionado dentro da arena onde acontece o jogo.

Além de não estar empenhado em jogar, como no conto, Brick também está incapacitado de sair da clausura, já que começa a peça machucado, pois se acidentou saltando barreiras na calada da noite. Por estar fisicamente inapto a fugir para qualquer lugar que seja, Brick se mantém dentro da casa, "murada" e "abafadiça" como no conto. Enquanto no conto Brick empreende uma batalha contra o álcool, contra sua esposa e contra as estruturas que o aprisionam, na peça essa batalha já está, de certo modo, perdida: Brick carrega o "frescor de indiferença das pessoas que desistiram de lutar."[177] Maggie diz a Brick, também no início da peça:

> MAGGIE: Você sempre teve essa qualidade ímpar de jogar sem se preocupar em ganhar ou perder, e agora que perdeu o jogo, perdeu não, simplesmente parou de jogar, você tem aquele encanto raro, dos velhos e desenganados, o encanto dos derrotados. Você parece tão calmo, tão calmo, que dá inveja.[178]

Retomando o ponto de resolução do conto, a peça se inicia no momento que o jogo que Brick havia desistido de jogar em "Three players" é, de certo modo, reiniciado, e o competidor recebe novas motivações para encarar seus objetivos. A morte de seu melhor amigo Skipper e a culpa que o personagem carrega por ter desligado o telefone na ligação que precedeu seu suicídio tornam-se a nova angústia que Brick deseja matar com o álcool.[179] Ao mesmo tempo que o centro da narrativa foi deslocado do *affair* de Brick e Isabel para a relação de Brick com

---

[177] WILLIAMS, 2004, p. 19. *"He has the additional charm of that cool air of detachment that people have who have given up the struggle."*

[178] Ibid., p. 30. *"MAGGIE: Of course, you always had that detached quality as if you were playing a game without much concern over whether you won or lost, and now that you've lost the game, not lost but just quit playing, you have that rare sort of charm that usually only happens in very old or hopelessly sick people, the charm of the defeated.--You look so cool, so cool, so enviably cool."*

[179] Em uma carta de 1954 endereçada a Elias Kazan, por ocasião da primeira montagem da peça, em Nova Iorque, Williams explicita quais seriam os motivos pelos quais Brick bebe: "Por que um homem bebe: ou entre aspas, 'bebe'? Há dois motivos, independentes ou conectados. 1. Ele está morrendo de medo de alguma coisa. 2. Ele não é capaz de enfrentar a verdade a respeito de alguma coisa." (*"Why does a man drink: in quotes, 'drink'? There's two reasons, separate or together. 1. He's scared shitless of something. 2. He can't face the truth about something.")* MURPHY, op. cit., p. 111.

Maggie, a motivação do protagonista passa a estar fora do palco — no passado, em Skipper, e, ao mesmo tempo, dentro de Brick, em forma de angústia, culpa ou simplesmente nojo.

O objetivo principal de Brick em *Cat* passa a ser aniquilar o sentimento de nojo que ele sente por toda a falsidade que vê ao seu redor. É também sua insistência em simbolicamente destruir essa falsidade que o conecta com o pai. Isso porque, para Big Daddy, a incapacidade do filho de enfrentar a verdade a respeito de alguma coisa é justamente a "coisa" que ele busca matar; a verdade que Brick quer aniquilar, a peça sugere, é tanto a verdade de Skipper quanto sua própria verdade. É também a verdade acerca das regras do jogo — de modo que a incapacidade de Brick de aceitar a falsidade, que é o princípio do jogo, é sua incapacidade de aceitar as coisas "como elas são."

Assim como no conto, a peça também se organiza em torno da relação de um protagonista com um elemento simbólico de transgressão. Enquanto no conto esse elemento é o passatempo de verão, que é experienciado por Brick como tentativa de libertação, na peça a transgressão (ou a *possibilidade* de que a transgressão tenha *de fato* acontecido) está no passado, e sugerida na possível relação homoerótica entre Brick e Skipper. Na peça, a adição desse elemento de transgressão cumpre a função dramatúrgica de lançar luz sobre as estruturas de poder e de opressão em que os personagens estão inseridos — em lançar luz sobre as regras do jogo, portanto.

A transformação da personagem de Margaret em Maggie "a Gata" também parece intensificar as linhas de conflitos já existentes no conto. No desfecho de "Three players", Margaret consegue efetivamente exercer controle sobre Brick e sobre suas propriedades, e termina a história como gestora do latifúndio dos Pollitt, dirigindo o *Pierce-Arrow* pela cidade como vencedora e conquistadora. Quando escrevia a peça, Williams inicialmente pensou em manter essa resolução e concebeu o primeiro rascunho de *Cat on a Hot Tin Roof* como a "história de uma mulher forte e vigorosa que domina um homem fraco e consuma seus desejos."[180] A versão final do texto, no entanto, conta com uma Maggie que, além de não mais possuir os caracteres "masculinos" que tinha no conto, está agitada e inquieta, como uma gata em telhado de zinco quente, e faz uso de seu poder de sedução para conseguir o que quer. Nessa versão, Maggie é a principal competidora, e sua força está na ambiguidade de suas ações: ao mesmo tempo que demonstram seu ardil, também explicitam sua fragilidade.

A alteração do título de "Three players of a summer game" para *Cat on a Hot Tin Roof*, apesar de aparentemente deslocar o centro da estória do passatempo de verão para a personagem

---

[180] MURPHY, op. cit., p. 109. *"Williams originally thought of the play as, like the story, about "a vital, Strong woman dominating a weak man and achieving her will'".*

de Maggie "a Gata", na verdade intensifica a referencialidade ao jogo. Isso porque, enquanto a arena simbólica da partida era antes o gramado no quente verão de Meridian, ela agora é a própria plantação onde se desenrola a peça: a propriedade que antes era referenciada agora está materializada no palco, e deixou de ser grama para se transformar em um telhado de metal quente, que queima os pés dos jogadores que sobre ele tentam permanecer. A relação entre a "Gata" e o jogo, que o título sugere, está sintetizada em uma das perguntas que Maggie faz a Brick no primeiro ato: qual a vitória possível para uma gata em telhado de zinco quente? Apenas suportar o calor por quanto tempo puder.[181]

Maggie escolhe jogar o jogo mesmo assim. Diferentemente de Brick, que já desistiu de jogar e ostenta como prêmio o charme dos perdedores, Maggie está determinada a conseguir aquilo que deseja, sua inserção no testamento de Big Daddy. Para tanto, ela tem de correr contra o tempo e "produzir" um filho com Brick antes que o patriarca morra, isto é, antes que a peça termine. A situação-limite é o que estabelece, temporalmente, a arena do jogo: confinados dentro de uma mansão, os membros da família precisam competir entre si para decidir a quem caberá a administração das terras.

A transformação de uma Margaret "empoderada" para uma Maggie felina, astuta, e a transformação de um Brick competidor e vigoroso para um Brick derrotado, passivo e profundamente depressivo parecem, portanto, cumprir a função dramatúrgica de intensificar as condições do jogo: de um lado, uma jogadora disposta a vencer e, de outro, um jogador que desistiu de competir. Ganha o jogo, portanto, quem conseguir convencer o adversário "a entregar os pontos" primeiro. O que a peça sugere em sua resolução, no entanto, é que, assim como no conto, tampouco para esse "passatempo de verão" há qualquer possibilidade de vitória. A partida de *croquet* no conto só poderia ser vencida se Brick pudesse efetivamente escapar da realidade, o que não acontece. O jogo da peça, de maneira análoga, tampouco poderia ser vencido, nem por Maggie, nem pelos outros competidores, porque a arena de zinco quente em que acontece a partida impõe como única vitória possível apenas *suportar* o calor, não o *vencer*.

---

[181] WILLIAMS, op. cit., p. 31. "*What is the victory of a cat on a hot tin roof? I wish I knew... Just staying on it, I guess, as long as she can...*"

4.2 BRICK E A GATA: ATAQUE E CONTRA-ATAQUE

A primeira rubrica de descrição da personagem de Margaret em *Cat on a Hot Tin Roof*[182] a descreve como uma jovem bonita, com traços de ansiedade no rosto, de voz rápida e arrastada, que faz longas falas, repletas de meneios vocais "como um padre num canto litúrgico."[183] A musicalidade e a prosódia delongada indicadas pela rubrica são marcas da origem sulista da personagem, o que é assinalado também pela grafia das falas, em que grande parte das vogais em posição final são elipsadas.[184] Ainda que melódica, a rubrica ressalta que a voz de Margaret pode por vezes pode ficar grave "como a de um rapaz", o que daria ao espectador a imagem de um garoto jogando "jogos de garoto".[185]

Tão logo inicia a peça, Maggie adentra o palco às pressas, e fala gritando para que Brick possa ouvi-la do chuveiro: "Um daqueles monstros sem pescoço me atirou um doce e tenho que me troca-aaa-aar!"[186] Os "monstrinhos" a que a personagem faz referência são os sobrinhos de Brick, filhos de Gooper, o primogênito, que correm agitados no andar de baixo, onde acontece a festa em comemoração ao aniversário de Big Daddy. Maggie faz comentários maldosos sobre as crianças em diversos momentos do primeiro ato, e o fato de a peça se iniciar com essa menção dá o tom do primeiro conflito enfrentado pela protagonista. Maggie se queixa do comportamento das crianças e do modo como Mae e Gooper usam as crianças para bajular Big Daddy:

> MARGARET: Pensa bem, Brick, eles têm cinco filhos e o sexto está a caminho. Trouxeram o bando todo que nem gado de feira. Pedem pras crianças fazerem gracinhas o tempo todo! 'Junior, mostra ao Paizão como você faz isso, como faz aquilo, fala aquele versinho, lindinha. Mostra as covinhas, docinho! Planta bananeira pro Paizão ver, garotão!' - O tempo todo. E ainda ficam dando

---

[182] As traduções utilizadas no corpo do texto foram tomadas da edição em português, traduzida por Augusto Cesar dos Santos. As notas que constam no rodapé têm como referência o texto original, em inglês. Escolheu-se, nesse texto, por conservar os nomes dos personagens de Big Daddy e Big Mama, traduzidos na edição brasileira como "Paizão" e "Mãezona".

[183] Ibid., p. 17. *[A pretty young woman, with anxious lines in her face, enters the bedroom… (…) she has the vocal tricks of a priest delivering a liturgical chant, the lines are almost sung, always continuing a little beyond her breath so she has to gasp for another.]"*

[184] Veja, por exemplo, como as vogais finais de diversas palavras são substituídas por um apóstrofo, cuja função é marcar a elipse desses sons na fala: *"Well, I! – just remarked that – one of th' no-neck monsters messed up m' lovely lace dress so I got t' – cha-a-ange..."* (Ibid., p. 17) A prosódia da personagem de Maggie é traço marcante nas interpretações do papel, que já foi confiado a grandes damas do cinema e do teatro americano, como Elizabeth Taylor, Natalie Wood e Jessica Lange, e que é comumente lembrado por sua sensualidade e volúpia. Nas diferentes versões a que é possível ter acesso, chama atenção o forte sotaque sulista, a musicalidade das falas e, principalmente, a forma como essa cadência encontra reverberação também na forma como Maggie se move, de forma saltitante e ansiosa.

[185] Ibid., p. 21. "[Her voice has range, and music; sometimes it drops low as a boy's and you have a sudden image of her playing boy's games as a child.]"

[186] Ibid., p. 17. *"MAGGIE: One of those no-neck monsters hit me with a hot buttered biscuit so I have t' change!"*

> indiretas por não termos filhos; sem filhos, portanto sem utilidade! - Claro que é engraçado, mas desagradável também, já que a intenção deles é óbvia![187]

Chama atenção, no trecho acima, o uso da expressão *"produce children"* para tratar do ato de ter filhos, como quem fala de produzir um objeto ou bem de consumo. Sem esse produto, Maggie conclui que ela e o marido são, perante a família, inúteis. Em uma longa sequência de falas, ela sugere que a atitude do cunhado e sua esposa seria a expressão de um "plano" para se apropriar da fortuna de Big Daddy. É nesse momento que descobrimos a condição de saúde terminal de Big Daddy. Margaret diz não estar surpresa com o resultado do exame, porque ela diz ter reparado nos sintomas na primavera anterior. Ela sugere que Mae e Gooper também teriam percebido esses sinais, e que por isso teriam trocado a viagem de verão costumeira por uma série de visitas à mansão dos Pollitt com sua "tribo de selvagens", seus filhos.

O plano, que se valeria das crianças como principal artifício, seria então o de "cortar Brick da herança do pai" e interná-lo em uma clínica de reabilitação, para que ele possa se curar de seu alcoolismo.[188] O estratagema do casal, ainda segundo as suposições de Maggie, faria com que Gooper tivesse o direito legal de administrar o dinheiro de Brick através de procurações, o que forçaria ela e o marido a viverem apenas com uma "mesada". Fica claro aqui que, diante do problema de alcoolismo do marido, Margaret não parece preocupada com sua condição de saúde, mas sim com a possível inaptidão ao seu direito de herança que isso acarretaria. Tudo seria, segundo ela, parte do estratagema do casal de cunhados, cuja intenção principal seria a de excluir Brick do testamento.

Complexificando sua narrativa, Margaret busca no passado do casal as justificativas que dariam força à sua tese. Primeiro, ela sugere que o Gooper Pollitt teria se casado com Mae Flynn com o único objetivo de tentar ascender socialmente – o que não deu muito certo, ao que parece, já que os Flynn nunca tiveram "nada além de dinheiro" e, depois de certo tempo, perderam tudo o que tinham porque a rede de lojas do senhor Flynn faliu. Ela também zomba do fato de que Mae foi eleita rainha da festa do algodão de Memphis,[189] e faz chacota da

---

[187] Ibid, p. 32. *"MARGARET: Think of it, Brick, they've got five of them and number six is coming. They've brought the whole bunch down here like animals to display at a county fair. Why, they have those children doin' tricks all the time! 'Junior, show Big Daddy how you do this, show Big Daddy how you do that, say your little piece fo' Big Daddy, Sister. Show your dimples, Sugar. Brother, show Big Daddy how you stand on your head!' – It goes on all the time, along with constant little remarks and innuendoes about the fact that you and I have not produced any children, are totally childless and therefore totally useless! – Of course it's comical but it's also disgusting since it's so obvious what they're up to!"*

[188] Ibid., p. 20. *"MARGARET: I'll tell you what they're up to, boy of mine! – They're up to cutting you out of your father's estate, and –* [She freezes momentarily before her next remark. Her voice drops as if it were somehow a personally embarrassing admission.] *– Now we know that Big Daddy's dyin' of – cancer..."*

[189] O Carnaval de Memphis (anteriormente conhecido como *Memphis Cotton Carnival*) é uma festividade que acontece anualmente desde 1931 em Memphis, Tennessee, e que elege o Rei, a Rainha e a Corte Real do Carnaval. As festividades de carnaval acontecem em diversas cidades do Sul, e suas origens remontam ao período da

relevância dos tão disputados "*beauty pageants*", concursos de beleza muito populares no Sul dos Estados Unidos, dos quais Mae teria participado. Esse seria um indicativo, ainda segundo Maggie, de que os Flynn nunca foram *realmente* parte da elite: não passavam de "alpinistas sociais" na sociedade de Memphis.

O fato de Mae já ter sido Rainha do Carnaval e hoje se comportar como ave de rapina dos Pollitt para tentar recuperar algum prestígio social é exemplar da posição que ela ocupa naquela sociedade. O fato do pai de Mae já ter sido um investidor e empreendedor bem-sucedido, de sua família ter tido posses, e de ela ter alcançado a posição simbolicamente mais prestigiosa em Memphis não a livrou da situação em que ela se encontra agora: mãe de cinco filhos, e grávida do sexto (quantidade que busca produzir certo efeito cômico no texto), fazendo o que estava ao seu alcance para se apropriar da fortuna de Big Daddy. A contraparte da possibilidade de ascensão rápida que parece possível nessa realidade é a chance de que tudo venha por água abaixo igualmente rápido, de um dia para o outro.

A ironia do trecho está no fato de que o comportamento que Maggie crítica é exatamente o mesmo que a colocou na posição em que ela se encontra. Essa constatação, além de explicar, em partes, o desprezo que ela sente por Mae, a equipara à cunhada. A diferença que as separa, no entanto, diz respeito ao fato de Mae ter garantido as condições para se manter na posição de alpinista social, já que teve tantos filhos quanto era possível, o que automaticamente a inseria na partilha da fortuna de Big Daddy. A obsessão de Maggie por um suposto "plano maligno" de Gooper e Mae se explica, portanto, pela ameaça que o casal representaria a seu objetivo, que é se inserir, de igual maneira, no testamento de Big Daddy.

O objetivo de Maggie, que se torna explícito ao longo do primeiro ato, é o que faz com que Brick saia de uma posição de apatia e seja forçado a jogar. Quando ela entra no palco gritando no início da peça, ela o faz porque Brick está se lavando e o barulho da água que cai o impediria de ouvi-la. É simbólico que Brick inicie a peça se limpando: o banho é o primeiro signo das diversas tentativas de Brick de se limpar e se livrar de algo "sujo", o que será um mote no texto. Além disso, o banho atribui a ele frescor e charme, ao mesmo tempo que é o elemento que impede uma comunicação efetiva entre o casal, já que, por conta disso, ele não consegue ouvi-la.

A incapacidade do casal de se comunicar fica explícita ao longo de toda essa primeira passagem: Brick responde Maggie de forma "educadamente dissimulada, mascarando

---

Reconstrução, quando as igrejas da região, em sua maioria episcopais, passaram a comemorar a festividade do *Mardi Gras* (Terça-Feira Gorda) como forma de demonstração de orgulho cívico e de revigorar o ânimo da população abalada pela derrota na Guerra Civil.

indiferença ou coisa pior"[190], o que não a impede de continuar falando, no entanto. A indiferença de Brick aos alertas de Maggie quanto ao suposto plano de Gooper e Mae fica clara nas rubricas de ação da cena: Maggie sorri para ele, mas sofre "rejeição constante", o que a deixa "rancorosa" ("*bitchy*"); ela o chama de "*baby",* mas ele não reage; ela passa a mão pelo próprio pescoço e toca seus seios, mas ele não a encara diretamente.[191] Quando a olha, é com um olhar indefinível: "Divertido? Chocado? Desdenhoso? — um pouco disso e um pouco de qualquer outra coisa."[192]

Ela então percebe, pelo espelho, que ele a observa. Uma pausa. "Por que está me olhando assim?", ela pergunta. Ele desconversa. Ela então extravasa, e diz ter sentido medo de seu olhar. Em um desabafo, ela se queixa: "Você não acha que eu sei que – [...] que passei por essa – transformação – horrorosa, me tornei dura! Histérica!"[193] Ela diz se sentir solitária, e diz que não ser correspondida no amor é pior do que estar sozinha. Brick rebate: "Preferia viver sozinha, Maggie?" A sugestão de que Maggie teria passado por uma transformação vem no mesmo momento em que se escancara a condição de embate entre o casal. Maggie teria passado de um estado *"thin-skinned",* isto é, frágil, para a condição "dura e histérica" em que se encontra, o que parece ter sido motivado por Brick, ou pelo menos pela relação dos dois.

Assim como a Margaret de "Three players" é sujeita a um processo de "masculinização", causado pela necessidade de assumir as responsabilidades de Brick, a Margaret da peça diz ter sido obrigada a se endurecer, por conta de alguma coisa que, sugere-se, aconteceu antes de a peça começar. Ao que tudo indica, a mesma transformação que se abateu sobre Maggie teria imposto também sobre Brick uma mudança profunda, já que o laconismo e a indiferença do marido não parecem parte de sua natureza, mas uma condição em que ele se encontra naquele momento, e que incomoda Margaret profundamente.

Assim como no conto, na peça também há um evento pregresso que, com a força de um "acidente de carro", metáfora empregada no conto, parece ter colocado ambos os personagens em rota de conflito. A destreza com que Margaret tenta dominar Brick, sua obsessão pelo que ela entende serem os planos ardilosos de Gooper e Mae, e sobretudo o modo como se porta, anda e fala, são as características de uma personagem *já transfigurada*, que logo se

---

[190] Ibid., p. 17. "[Water turns off and Brick calls out to her, but is still unseen. A tone of politely feigned interest, masking indifference, or worse, is characteristic of his speech with Margaret.]"
[191] Ibid., p. 24. "[Turns to Brick with a sudden, gay, charming smile which fades as she notices that he is not looking at her but into fading gold space with a troubled expression. It is constant rejection that makes her humor 'bitchy'.]"
[192] Ibid., p. 25. "[He is watching her with a look that is not quite definable – Amused? shocked? contemptuous? – part of those and part of something else.]"
[193] Ibid., p. 27. *"Don't you think I know that – [...] I've gone through this – hideous! – transformation, become – hard! Frantic!"*

autoproclamará “gata”, e que se encontra nesse estado como resultado de algum evento de “colisão”. Brick, de forma análoga, também se encontra modificado pelo mesmo evento:

> *[Ele ainda é magro e firme como um garoto. A bebida ainda não devastou sua aparência. Como encanto adicional, ele tem aquele frescor de indiferença das pessoas que desistiram de lutar. Há um brilho por trás desse incômodo, como um raio em um céu límpido, mostrando que num nível mais profundo ele está distante da tranquilidade. Talvez, sob uma luz mais forte, ele mostre sinais de decadência, mas a luz fraca, ainda quente, da sacada, é gentil com ele.]*[194]

O “frescor de indiferença das pessoas que desistiram de lutar” é a frase que sintetiza a condição de Brick na peça: um jogador que, por decisão própria, abandona uma partida, e sai de campo exibindo sua superioridade moral, já que, apesar de ter desistido, não foi exatamente derrotado. Essa qualidade, assim como o banho que tomou, o torna “fresco”, e é o que está por detrás de seu laconismo e sua indiferença para com Maggie e os assuntos da família. Que seu principal defeito, aos olhos de Maggie, sejam descritos como marca de “charme” é a principal contradição desse personagem. Brick é, ao mesmo tempo, herói e perdedor. A indiferença de Brick tem limites, no entanto: quando perturbado, *“something flashes behind him”*, ou seja, uma luz se abate sobre ele e tem a capacidade de revelar que, apesar de sua indiferença, Brick está longe de qualquer tipo de tranquilidade.

A luz fraca do ambiente, neste início de peça, a rubrica indica, trata-o com “gentileza”. O que isto quer dizer é que, à meia-luz, verdades mais profundas não foram ainda reveladas. Assim como outros personagens na obra de Tennessee, Brick é personagem que carrega consigo *algo não dito* que, sob luz forte, pode, perigosamente, revelar a verdade — assim como se dá com Blanche, que também tem aversão à luz direta. Assim como em *Streetcar*, a luz começa a ser apresentada aqui como metáfora para a verdade. É um significante que se apresenta no texto, em ambas as peças, em relação absoluta com o passado. Assim como Blanche, Brick também sofreu alguma transformação que, no presente cênico, é encoberta pela penumbra; a verdade do passado, que se deve evitar a todo custo, é uma força com o poder de assombrar, de forma literal, ambos os personagens.

A indicação de que o herói Brick seja, na verdade, um derrotado, é o primeiro sinal de um certo “espírito de decadência” da peça, que é compartilhado por diversos outros personagens. Na peça, Brick não mais se encontra na posição prestigiosa que antes ocupava, a

---

[194] Ibid, p. 19. [“He is still slim and firm as a boy. – His liquor hasn't started tearing him down outside. He has the additional charm of that cool air of detachment that people have who have given up the struggle. But now and then, when disturbed, something flashes behind it, like lightning in a fair sky, which shows that at some deeper level he is far from peaceful. Perhaps in a stronger light he would show some signs of deliquescence, but the fading, still warm, light from the gallery treats him gently.”]

de um verdadeiro “herói americano”: era atleta, forte e saudável, com honra e fama a zelar, e agora ocupa a posição de “derrotado”, o que inspira nos membros da família toda a sorte de intervenções, que passam a se abater sobre ele. A mãe quer que ele pare de beber, a mulher quer que ele reaja às suas investidas sexuais, o pai quer que ele assuma os negócios da família. Brick se recusa a assumir qualquer uma dessas tarefas.

Ao longo do primeiro ato, o álcool é apresentado como signo dessa derrota. Quando Maggie narra o episódio que fez com que Brick machucasse o pé, o signo do álcool é associado ao da muleta. A condição de derrotado de Brick é metaforizada em relação a sua carreira de atleta, que ele abandonou, e ao passatempo que empreendeu na noite anterior:

> Quebrou o tornozelo ontem à noite na pista de atletismo do colégio: fazendo quê? Saltando obstáculos? Às duas ou três da manhã? Simplesmente fantástico! O *Clarksdale Register*[195] publicou uma notinha simpática, história de interesse humano sobre ex-atleta famoso participando de prova sem adversário na pista de atletismo do colégio Glorious Hill[196] ontem à noite, mas como estava um pouquinho fora de forma, não superou o primeiro obstáculo! Seu irmão Gooper alega que usou de influência para impedir que saísse na AP ou na UP[197] ou na “PQP”.[198]

Esse episódio narrado por Maggie foi o escolhido pelo diretor Richard Brooks para abrir a adaptação cinematográfica de *Cat*, seguramente pela importância simbólica que a cena carrega. Brick Pollitt, um ex-atleta famoso na região do Delta (e potencialmente em outros lugares do mundo, a julgar pela sugestão de Maggie a veículos de mídia internacionais), é visto saltando obstáculos sozinho, provavelmente bêbado, e quebra o tornozelo. A gravidade do incidente, nas palavras de Maggie, deve-se menos à lesão sofrida por Brick, mas à repercussão que o fato teve na sociedade local. Fica claro que Brick é uma espécie de figura-modelo naquele contexto, uma espécie de encarnação do *all-American hero*: atleta e herói, homem forte pronto para ir à luta, à guerra.

A síntese da condição de Brick se explica pelos elementos que compõem a cena: um *ex-atleta* quebra o tornozelo *saltando obstáculos* embriagado, na calada da noite, sem que ninguém

---

[195] Jornal diário de Clarksdale, Mississípi, EUA. (N.T.)

[196] Glorious Hill High School: colégio da cidade mítica de Glorious Hill mencionada em várias peças de Tennessee Williams. (N.T.)

[197] Associated Press e United Press, agências de notícias internacionais sediadas nos EUA, que fornecem notícias, filmes e áudios para a imprensa de diversos países no mundo. (N.T.)

[198] Ibid., pp. 21 - 22. *“MARGARET: […] Breakin' your ankle last night on the high school athletic field – doin' what? Jumpin' hurdles? At two or three in the morning? Just fantastic! Got in the paper. Clarksdale Register carried a nice little item about it, human interest story about a well-known former athlete stagin' a one-man track meet on the Glorious Hill High School athletic field last night, but was slightly out of condition and didn't clear the first hurdle! Brother Man Gooper claims he exercised his influence t' keep it from goin' out over AP or UP or every goddam' P'.*”

o veja. Trata-se de um homem que deliberadamente abriu mão de sua posição de prestígio, a posição mítica de um super-herói, mas que ainda assim resolveu sair "à luta", mesmo que em passatempo. A guerra travada na calada da noite, no entanto, não era contra um adversário, mas contra obstáculos que, mesmo imóveis, só poderiam ser superados com a ajuda do álcool, que, sugere-se, era a motivação para que Brick estivesse ali. Quando o "ex-herói" falha, ele se expõe à ridícula condição de fracassado, e precisa ostentar sua condição, seja através de uma muleta que lhe limita os movimentos, seja nos jornais da alta sociedade do Mississípi, onde a história vai parar.

Os obstáculos que Brick tentou saltar na noite anterior são símbolo dos eventos pregressos que teriam colocado Brick naquela condição. A luta simbólica que Brick empreendeu contra os obstáculos começa a se revelar uma luta real, contra alguma coisa que pertence ao passado. Esse mistério, que se materializa em laconismo e apatia, são o contraponto ao frescor e ao charme com que Brick é descrito. Ao comentar sobre o físico do esposo, que está sem camisa sentado na cama, Maggie diz que ele é o único homem que ela conhece que bebe, mas não engorda, e até sugere que o marido tenha ficado mais bonito depois que começou a beber. Ele discorda e diz que está ficando flácido, mas ela deixa escapar, não acidentalmente, o nome de um homem que, tão logo é pronunciado, brilha sobre Brick como um trovão, que o ilumina e o faz reagir, como a rubrica havia sugerido: "Bom, mais cedo ou mais tarde, a bebida ia te deixar flácido. Já estava começando a amolecer o Skipper quando — (*Ela para abruptamente.*)"[199] É no momento exato em que essa menção ao passado tira Brick de sua posição de apatia que surge na cena um outro elemento, talvez o mais importante deles: o jogo de *croquet*.

4.3 JOGANDO SOBRE ZINCO QUENTE: A ARENA DO JOGO DE *CROQUET*

Logo depois que o nome de Skipper é apresentado, uma rubrica introduz o elemento do jogo, que será recuperado de forma mais ou menos constante ao longo da peça: *"[Sons de* croquet *no gramado embaixo: barulhos dos tacos, vozes indistintas próximas e distantes.]"*[200] Assim como no conto a que a peça deve sua gênese, o jogo é introduzido no momento em que o embate entre os protagonistas se intensifica, e tem por função criar um espaço ficcional sobre

---

[199] Ibid., p. 29. *"MARGARET: Well, sooner or later it's bound to soften you up. It was just beginning to soften up Skipper when –"*

[200] Ibid., p. 30. "[There are sounds of croquet on the lawn below: the click of mallets, light voices, near and distant.]"

o qual a disputa entre eles possa acontecer. Nessa arena simbólica, Margaret e Brick assumem definitivamente a posição de jogadores. Aqui, no entanto, há mais pessoas brincando do que havia no conto.

Não apenas os sons dos tacos podem ser ouvidos do quarto do casal, mas também as vozes de dois personagens, que estão no andar de baixo: o Reverendo Tooker, um amigo da família de longa data, e o Doutor Baugh, o médico dos Pollitt, que tem cuidado de Big Daddy, ambos convidados para a festa de aniversário do patriarca, estão jogando *croquet.* Como o restante do texto comprova, Reverendo Tooker é um homem mesquinho e corrupto, que, ciente da morte eminente do patriarca, está interessado em conseguir da família alguma espécie de doação para sua igreja. Doutor Baugh tem interesses parecidos: ele mente para Big Daddy e esconde dele a informação sobre seu estado terminal, na esperança de que os herdeiros da fortuna lhe favoreçam de algum modo.

O fato de que sejam esses os dois personagens que introduzem o jogo de *croquet* na peça dá o tom da imagem sendo construída: o jogo sendo disputado entre eles é o jogo pela herança de Big Daddy. Assim como no conto, o *croquet* é um jogo delicado, que deve ser conduzido com destreza e que requer astúcia de seus jogadores. Ao mesmo tempo, requer uma operação de montagem (digamos, de manipulação) de suas peças, para que possa efetivamente funcionar. No momento em que é incluído na ação cênica, Margaret está empenhada em seus esforços de reconstruir alguns "fragmentos" do passado, os quais, unidos, funcionariam como estratégia para que ela avançasse sua disputa sobre o marido.

Ao mostrar-se indiferente ao amor e ao sexo de Maggie, e carregando o "charme dos derrotados", Brick tem ampla vantagem sobre sua adversária. A superioridade de Brick, nesse momento, é moral, pois ele é vencedor de uma partida que ele sequer tem intenções de jogar. *"You look so cool, so cool, so enviably cool.",* diz Maggie, desejosa de que fosse dela o privilégio de ser "descolado":

> MARGARET: Estão jogando *croquet.* [...] Você era um amante maravilhoso... Maravilhoso na cama, talvez porque fosse indiferente para você. Não é verdade? Sem ansiedade, fazia naturalmente, fácil, devagar, com absoluta confiança e perfeita calma. [...] Sabe, se eu achasse que você nunca, nunca mais fosse fazer amor comigo – eu descia até a cozinha, pegava a faca mais afiada e enfiava bem no meu coração. Juro que enfiava! [...] Mas uma coisa que não tenho é o encanto dos derrotados, ainda não joguei a toalha e estou determinada a vencer! [...] Qual a vitória de uma gata em telhado de zinco quente? Quem dera se eu soubesse... Acho que é só ficar lá, o máximo que aguentar...[201]

[201] Ibid., p. 31. *"MARGARET: […] 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*

Brick, que antes jogava sem parecer interessado em vencer, agora decidiu parar de jogar – e Maggie deixa claro que ela precisa que ele jogue, para que ela possa também disputar a partida. Sua condição é explicitada, pela primeira vez, através da imagem de uma gata em telhado de zinco quente, a qual serve de título à peça. Se o *croquet* estabelece a arena ficcional sobre a qual acontece a partida entre Brick e Maggie, a fala da protagonista dá a entender que essa arena é feita de zinco quente. Maggie, por não possuir o encanto dos derrotados e não poder se dar ao luxo de desistir de jogar, comporta-se como gata: move-se inquieta, enquanto sente suas patas queimarem, tentando sobreviver à "partida" por quanto tempo puder. Essa analogia, se tomada como imagem-síntese da peça, é reveladora do conflito central da peça: o evento pregresso envolvendo Brick, além de lhe ter imposto um processo de transfiguração, lançou-a sobre um ringue de batalha, feito de zinco quente.

Quando o som da partida de *croquet* invade a cena mais uma vez, Maggie faz referência à Lua, símbolo que será recuperado em diversos momentos do texto: "Estão jogando *croquet*. A Lua já saiu e está branca, começando a ficar amarelada.[202] Além de símbolo de luz que adentra a cena, daquilo que tem o poder de brilhar e revelar a verdade, a Lua é o astro de poder místico comumente associado a felinos e lupinos. É também o astro protegido por Diana, na mitologia latina, deusa da caça, figura à qual Maggie será associada adiante no texto. Então, em uma ofensiva contra Brick, Maggie retoma o tema do jogo, o problema do alcoolismo de Brick, a morte iminente de Big Daddy e o nome de a Skipper:

> MARGARET: No fim da noite vou dizer que te amo e talvez então você esteja bêbado o suficiente pra acreditar. É, estão jogando *croquet.* Paizão morrendo de câncer... No que estava pensando quando te peguei me olhando daquele jeito? Estava pensando no Skipper?[203]

Como luz que brilha em sua potência máxima, a segunda menção ao nome de Skipper parece finalmente tirar Brick de sua posição de apatia e indiferença. O personagem pega sua muleta, levanta-se energicamente, vai até o bar e prepara uma bebida. É a primeira das

---

naturally, easily, slowly, with absolute confidence and perfect calm [...] 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! [...] But one thing I don't have is the charm of the defeated, my hat is still in the ring, and I am determined to win! [...] What is the victory of a cat on a hot tin roof? I wish I knew... Just staying on it, I guess, as long as she can..."

[202] Ibid., p. 30. "*MARGARET: They're playing* croquet. *The moon has appeared and it's white, just beginning to turn a bit yellow..."* Vale notar que o elemento da Lua é também empregado de forma recorrente em *A Streetcar Named Desire.*

[203] Ibid., p. 31. *"MARGARET: Later tonight I'm going to tell you I love you an' maybe by that time you'll be drunk enough to believe me. Yes, they're playing croquet... Big Daddy is dying of cancer... What were you thinking of when I caught you looking at me like that? Were you thinking of Skipper?"*

"respostas etílicas" que Brick dará a seus conflitos ao longo da peça: todas as vezes que alguma forma de verdade sugerida é lançada contra o herói, ele bebe. Maggie segue em sua ofensiva:

> MARGARET: [...] Ah! Desculpa, me perdoa, mas a lei do silêncio não funciona! [...] Quando uma coisa está infernizando sua memória ou imaginação, a lei do silêncio não funciona, é como trancar uma porta numa casa em chamas na esperança de esquecer o incêndio. Mas o fogo não apaga. O silêncio só o alimenta. Ele cresce e inferniza o silêncio, vira maligno... (*Brick deixa cair a muleta.)*[204]

Brick tenta se levantar, mas não consegue. A muleta é a marca de sua fragilidade e de sua condição decadente. Maggie oferece ajuda, mas ele recusa, e fala forte "como um relâmpago repentino."[205] A menção ao nome de Skipper faz Brick perder a compostura. A figura do passado não apenas desestabiliza fisicamente Brick, como o torna agressivo e reativo, em vez de apenas apático. Ele pede que Maggie fale mais baixo, e ela pede que ele pare de beber, pelo menos até que termine a festa de Big Daddy. Na rubrica, o espírito de competição entre os dois é ressaltado: "*(Ambos falam tão esbaforidos quanto duas crianças depois de uma briga.)"*[206]

Quando Maggie pede que ele assine um cartão de aniversário para o pai, Brick se recusa e dispara: "Não vou fazer nada. Você sempre se esquece das condições que eu impus pra continuar morando com você." Ela rebate: "Não estou morando com você. Nós ocupamos a mesma jaula."[207] A jaula a que Maggie se refere, ao mesmo tempo que remete ao objeto utilizado para prender felinos raivosos, repõe o sentido do enclausuramento e da arena de metal quente, espaço cênico premido fisicamente pelas paredes do quarto e temporalmente pelo tempo de duração da festa (que, simbolicamente, é também o tempo de vida de Big Daddy). Se a festa de Big Daddy, um evento para comemorar sua vida, é celebrada em uma jaula de zinco quente, o que está no centro da competição não é exatamente uma luta pela vida, mas pela morte. As tais "regras do jogo" impostas por Brick para continuar habitando a gaiola com Maggie seriam, nesse sentido, as regras do silêncio, da destruição, do aniquilamento, da mentira, da falsidade.

---

[204] Ibid., p. 32. *"MARGARET: Oh, excuse me, forgive me, but laws of silence don't work! […] When something is festering in your memory or your imagination, laws of silence don't work, it's just like shutting a door and locking it on a house on fire in hope of forgetting that the house is burning. But not facing a fire doesn't put it out. Silence about a thing just magnifies it. It grows and festers in silence, becomes malignant…* [He drops his crutch.]"

[205] Ibid., p. 32. *"BRICK: I don't want to lean on your shoulder, I want my crutch!* (This is spoken like sudden lightning.)*"*

[206] Ibid., p. 34. "[They are both speaking as breathlessly as a pair of kids after a fight, drawing deep exhausted breaths and looking at each other with faraway eyes, shaking and panting together as if they had broken apart from a violent struggle.]"

[207] Ibid., p. 35. "*BRICK: I don't have to do anything I don't want to do. You keep forgetting the conditions on which I agreed to stay on living with you. / MARGARET* [out before she knows it]*: I'm not living with you. We occupy the same cage."*

4.4 *"THE RULES OF SILENCE"*: ESTIPULANDO AS REGRAS DO JOGO

Em um quarto, trancafiados, dois jogadores se enfrentam: a jogadora, que é intempestiva e se comunica em fluxo verborrágico, parece determinada a resolver um *problema* de ordem prática; o jogador, que é lacônico e apático e esbanja indiferença e ironia, ora ignora, ora rebate as investidas de sua oponente. Quando se esquiva dela, recusa-se a jogar e, desse modo, impede-a de vencer; quando a ataca, ela recua, com medo de que ele abandone a partida de uma vez. "Você tem que se lembrar das condições combinadas.", diz Brick. "Essas condições são impossíveis!", replica Margaret.[208] Ela pergunta a ele se não merece uma trégua, se já não cumpriu sua penitência. "Será que não posso pedir um induto?" A sugestão de Brick: "Arruma um amante!" Ela recusa, diz que não tem olhos para outro homem, e então corre até a porta, tranca-a e fecha as janelas, para impedir que Brick abandone o jogo.

Em toda essa passagem, ficam implícitas as regras do jogo entre Brick e Maggie: eles não falariam sobre o que aconteceu, e tampouco manteriam uma relação afetiva ou sexual — seriam as "regras do silêncio", como sugere Maggie. Quando ela reclama dessas condições, insuportáveis, a sugestão de Brick é que ela abandone a partida. "Brick, sabe como me sinto? Me sinto uma gata num telhado de zinco quente", ela retoma, ao que Brick responde irritado: "Então pula do telhado, pula! Gatas conseguem pular de telhados e cair no chão sem se machucar." Ela se irrita e grita: "NÃO CONSIGO! NÃO CONSIGO! NÃO CONSIGO!" Brick então levanta-se, pega uma cadeirinha e a exibe "como um domador de leão enfrentando um grande felino de circo". Diante da ameaça de agressão, Maggie ri histericamente, como quem duvida da capacidade do agressor de levar a cabo sua ação.

A sugestão de Maggie de que seria preciso trancar as portas para garantir "privacidade" ao casal sugere aquilo que Maggie imagina ser a saída da competição, ou melhor, qual prêmio ela espera conseguir ao final daquela partida. O sexo que Maggie espera de Brick, ele a lembra, representaria uma infração às condições previamente acordadas. Adiante nessa cena, Mae invade o quarto portando um adorno em formato de arco e flecha, com medo de que as crianças se machuquem com o objeto. Trata-se de um troféu que Maggie ganhou no campeonato intercolegial de arco e flecha em *Ole Miss*, a Universidade do Mississípi: o troféu de Diana.

Diana é, na mitologia latina, a deusa associada à caça e à fertilidade, é protetora dos animais selvagens e dos animais domésticos e é a deidade cujo símbolo é a Lua. Nas artes, Diana é comumente retratada como uma arqueira, portando arco e flecha e quase sempre

---

[208] Ibid., p. 36. *"BRICK: You've got to remember the conditions agreed on. / MARGARET: They're impossible conditions!"*

acompanhada por um cão de caça ou veado. Em um episódio narrado por Ovídio em suas Metamorfoses, conta-se que a deusa estava nua e desfrutava de um banho no lago durante a primavera, quando foi avistada por um homem mortal, Acteon, neto de Cadmo, o fundador de Tebas. Envergonhada por ter sido vista nua, Diana transforma o rapaz em um cervo de couro manchado e longos chifres.[209]

Quando Mae entra no palco portando o troféu, Maggi e conta que ela e Brick são arqueiros licenciados, e que praticam caça recreativa em Moon Lake: "Adoro correr com os cachorros pelos bosques frios, correr, correr, pular obstáculos – *(Entra no closet com o arco.)*"[210] As referências ajudam a construir a intensificar o simbolismo em torno de uma Maggie competidora, arqueira pronta para caçar e transformar homens em animais. Antes de voltar para a festa, onde, Mae conta, as crianças estão dando um show de talento para Big Daddy, as duas cunhadas se atracam novamente. Maggie reprende os filhos de Mae por serem tão "arteiros", e Mae devolve com mais um ataque ao fato de Maggie não ter filhos: "Maggie, querida, se tivesse filhos, saberia...". Maggie então diz que as crianças têm nome de cachorro. Mae rebate: "Maggie, por que você é tão ferina?", ao que Maggie responde: "Porque sou uma gata!"[211]

Nesse momento do primeiro ato, a transfiguração de Maggie em "Gata" é materializada. Enquanto o marido está no banheiro, Maggie insiste na tática que iniciou quando fechou a porta do quarto. Diante de um espelho, ela pergunta à sua própria imagem: "Quem é você?". Em seguida, responde: "Eu sou Maggie, a Gata." O rito de enunciação tem aqui caráter performativo: após dizer quem ela "é", Margaret "incorpora" e passa a "performar" a figura da gata em telhado de zinco quente, a que ela havia se referido anteriormente. Em um ato de fala performativo, Maggie consegue criar para si própria uma outra personagem, que se sobrepõe à sua própria personagem. A função dramatúrgica desempenhada aqui é narrativa: tal qual um narrador que anuncia as ações de um personagem, e que tem a capacidade de criar personagens no presente cênico, Maggie anuncia sua nova condição, a de uma Gata, caçadora, arqueira.

O comportamento "ferino" de Maggie, portanto, funciona como artimanha para que suas chances de ganhar o jogo sejam intensificadas. As táticas de sedução, ou seja, de ataque, empregadas pela Gata sobre Brick, portanto, não têm como fim em si mesmo a sedução do parceiro, mas a conquista de seu objetivo. Aquilo que, à primeira vista, pode parecer a natureza

---

[209] Cf. OVÍDIO. *Metamorfoses.* Tradução: Domingos Lucas Dias. São Paulo: Editora 34, 2017.
[210] Ibid., p. 37. *"MARGARET: […] We're goin' deer-huntin' on Moon Lake as soon as the season starts. I love to run with dogs through chilly woods, run, run, leap over obstructions* – [She goes into the closet carrying the bow.]"
[211] Ibid., p. 38. *"MAE: Maggie? […] Why are you so catty?" / "MARGARET: 'Cause I'm a cat! […]" / "BRICK: Maggie, being catty doesn't help any…"*

sexual, sedutora e ardilosa de Maggie é, na verdade, parte de sua dimensão ficcional, "teatralizada", a qual ela constrói para que possa vencer. Tal qual num jogo de *croquet*, que precisa ser montado e manipulado, Maggie constrói, cenicamente, sua própria Gata, que parte ao ataque. Diante de Brick, a Gata toca os seios e os quadris com as duas mãos, vagarosamente, em movimento sedutor.

> *[Sua voz é suave e trêmula: a súplica de uma criança. Neste momento, ele se vira para olhar para ela – um olhar como se um jogador precisasse passar a bola para outro no* third down[212] *e avançar para o gol – ela tem que capturar a plateia em uma dominação tão forte que possa segurá-la até o primeiro intervalo sem qualquer lapso de atenção.]*[213]

Apesar da tentativa de controle, Maggie ainda suplica como uma criança. Ela tenta fazer Brick sentir ciúme, e fala para ele de todos os homens que a desejam, mas a tática não parece funcionar. Ele mais uma vez sugere que ela arranje um amante, pois ele se sentiria aliviado. Ela diz que até aceitaria trai-lo, já que ele insiste, mas que faria isso escondido para não dar a ele motivos para um divórcio. Brick diz que não se divorciaria dela mesmo assim, mas Maggie diz que prefere arriscar seguir no jogo: "Não quero e não vou [arranjar um amante]! Além do mais, você não tem um tostão furado para pensão a não ser o que Big Daddy te dá, e ele está morrendo de câncer!"[214]

A preocupação financeira de Maggie fica mais uma vez clara, confirmando aquilo que já se anunciava desde o início: aquilo que mantém Maggie segue casada com Brick é sua dependência financeira em relação a ele. Diante da iminente morte de Big Daddy, essa dependência se acentua, pois Maggie sabe que, se não tiver filhos com Brick e ele decidir se divorciar dela, ela não terá qualquer direito sobre a parte da herança que cabe a Brick.

4.5 A GATA MOSTRA AS GARRAS: MAGGIE E A HERANÇA

A primeira aparição de Big Mama na peça traz funciona como forma de introduzir o problema da morte de Big Daddy a partir de outra perspectiva, e, mais ainda, serve para

---

[212] "Situação crítica no jogo [de futebol americano] em que um jogador provavelmente irá realizar um passe. Frequentemente usado como metáfora para uma situação desesperada que exige ações arriscadas." (N.T.)

[213] WILLIAMS, op. cit., p. 50. "[Her voice is soft and trembling – a pleading child's. At this moment as he turns to glance at her – a look which is like a player passing a ball to another player, third down and goal to go – she has to capture the audience in a grip so tight that she can hold it till the first intermission without any lapse of attention.]"

[214] Ibid., p. 52. *"MARGARET: Don't want to and will not! Besides if I did, you don't have a cent to pay for it but what you get from Big Daddy and he's dying of cancer!"*

apresentar a dimensão mais ampla do impasse vivido entre Margaret e Brick. Big Mama, é uma senhora de sessenta anos, cerca de 80 quilos, baixa e corpulenta, que se move como um "buldogue velho", sempre ofegante, e que se comporta como "um boxeador". É uma caracterização animalizada que encontra ecos na própria figuração animalizada de Maggie. Diz-se de Big Mama que é também "muito sincera", informação que ganhará contornos quando a questão da mentira for discutida no texto, a partir do segundo ato.

Quando a matriarca entra em cena, ela cumpre duas tarefas principais: primeiro, sugere que Maggie tenha seus próprios filhos antes de criticar os "monstrinhos", o que intensifica a ideia de que há uma pressão familiar para que o casal tenha filhos; depois, ela traz as boas novas de que o diagnóstico de Big Daddy acabara de chegar da clínica "completamente negativo", revelando que não havia nada de errado com ele além de um simples "cólon espástico." Ela está eufórica com a notícia, mas se choca com a falta de excitação de Brick ao receber as boas novas. Nesse momento, uma intromissão extra-cênica suspende o diálogo entre mãe e filho: um telefone toca fora do palco. É Miss Sally, parente de Big Daddy, que liga para perguntar sobre seu estado de saúde. Após repassar a notícia de que ele está bem, de forma impaciente e apressada, Maggie faz uma digressão sobre seu passado:

> MAGGIE: [...] Ela me ouviu perfeitamente. Com surdos o negócio é não gritar, mas pronunciar claramente. Minha tia Cornelia era velha, rica e surda como uma porta. Eu lia o *Commercial Appeal* toda noite, até os classificados, lia cada palavra lentamente, com clareza, perto do ouvido, e ela não perdia nenhuma palavra. Velha mesquinha! Sabe o que ganhei quando ela morreu? Assinaturas de cinco revistas e do Clube do Livro e uma BIBLIOTECA cheia dos livros mais chatos! O resto foi pra megera de uma irmã... mais pão-duro que ela![215]

Esse comentário funciona ao mesmo tempo como remissão às origens familiares de Maggie quanto como ilustração do conflito principal da peça. Ao se lembrar de uma tia "velha, rica e surda" de nome Cornelia,[216] Maggie zomba de uma figura bastante recorrente na obra de Williams, quase sempre apresentada de forma caricatural e grotesca: é a figura da velha senhora

---

[215] Ibid., p. 47. *"She heard me perfectly. I've discovered with deaf people the thing to do is not shout at them but just enunciate clearly. My rich old Aunt Cornelia was deaf as the dead but I could make her hear me just by sayin' each word slowly, distinctly, close to her ear. I read her the* Commercial Appeal *ev'ry night, read her the classified ads in it, even, she never missed a word of it. But was she a mean ole thing! Know what I got when she died? Her unexpired subscriptions to five magazines and the Book-of-the-Month Club and a LIBRARY full of ev'ry dull book ever written! All else went to her hellcat of a sister... meaner than she was, even!"*

[216] Vale a pena lembrar que *Something Unspoken [Algo Não Dito]*, peça em um ato escrita entre 1953 e 1958, tem como protagonista Miss Cornelia Scott, solteirona de sessenta anos da elite local de Nova Orleans, também rica e ligada ao passado sulista, já que a personagem é membro antigo das Filhas da Confederação. Como sugere o título, a peça também trata de um assunto considerado tabu, que é a homossexualidade, nesse caso feminina, nas sociedades sulistas. Para comentários sobre a figuração sócio-histórica do Sul nessa peça e em outras do mesmo período: Cf. BETTI, 2012, pp. 7-26.

sulista, resquício de um passado aristocrático, ligada à antiga ordem social do Sul e que se debate com os novos tempos do mundo. A atribuição de caracteres conservadores à figura da tia Cornelia, aqui, vem por vias da referência à revista *The Commercial Appeal*, principal publicação conservadora da cidade de Memphis, Tennessee naquela década. [217]

Sua condição de surdez é apresentada como marca de sua decrepitude, que força um comportamento exagerado de Maggie, e o comentário sobre a herança que ela deixou à sobrinha vem como forma de figurar sua mesquinhez: mesmo sendo uma pessoa de posses, deixou a Maggie nada além de livros – todos chatos e, para a sobrinha, inúteis. O restante da herança, ou seja, a parte importante, a tia deixara a uma irmã, ainda mais mesquinha que ela. Não é coincidência, é claro, que o texto traga em forma de digressão essa anedota, que também tem como tema a relação daqueles que são despossuídos com as heranças de velhos membros da elite. Assim como Maggie em sua relação com a falecida tia, Miss Sally, "pobre criatura", também está "sempre pedindo alguma coisa" para Big Daddy, segundo conta Big Mama. Sua ligação, que interrompe a ação no palco, marca a amplitude dessa rede parasitária, que tenta sugar de Big Daddy tudo o que for possível.

Antes de sair de cena, Big Mama pergunta a Margaret se Brick anda bebendo muito. Maggie diz que sim, mas não dá a atenção que a matriarca esperaria, o que faz com que a mãe sugira que Maggie é a responsável pelo alcoolismo do filho. Segundo ela, Brick apenas começou a beber depois que se casou. Ela pergunta à nora, então, se ela satisfaz Brick sexualmente. Maggie responde à pergunta invertendo-a: "Por que não pergunta se ele me faz feliz na cama?" Cumprindo sua função de "boxeadora", Big Mama lança um golpe final contra Maggie, e sintetiza em uma fala os dois problemas centrais discutidos no primeiro ato: a ausência de filhos do casal e o alcoolismo de Brick, ambos responsabilidade de Maggie, segundo ela: "BIG MAMA: Alguma coisa está errada! Você não engravida e meu filho bebe. [...] Quando um casamento fracassa, o problema está bem aqui! *[apontando para a cama]*."[218]

Quando Big Mama sai de cena, descobrimos que ela também está sendo enganada sobre o estado de saúde de Big Daddy. O médico, Dr. Baugh, pretende contar a ela a verdade após as comemorações de aniversário daquele dia. É então que Maggie revela uma informação importante, que em grande parte justifica sua preocupação com o plano de Gooper e Mae: Big

---

[217] Esse jornal é conhecido por, durante o período pós-Guerra Civil, ter assumido uma posição conservadora e anti-unionista em relação à "Causa Perdida". No momento da publicação da peça, nos anos 50, a linha editorial era crítica aos movimentos pelos direitos civis e ao nacionalismo negro.

[218] WILLIAMS, op. cit., pp. 48 – 49. *"BIG MAMA: Something's not right! You're childless and my son drinks! […]* [Gooper has called her downstairs and she has rushed to the door on the line above. She turns at the door and points at the bed.] – *When a marriage goes on the rocks, the rocks are* there, *right* there*!"*

Daddy não escreveu um testamento ainda em vida, e por esse motivo, segundo Maggie, os dois cunhados teriam dado início a uma campanha para lembrar Big Daddy de que Brick bebe e de que Maggie não tem filhos, e que, portanto, estariam inaptos a serem incumbidos da administração das terras da família, como seria de se esperar, já que Brick é o filho preferido do pai.

A tentativa de Maggie de interceptar o plano do casal poderia ser explicada pelo funcionamento das leis de herança do Mississípi, que na época em que a ação da peça se passa ainda seguiam o funcionamento da chamada Common Law."[219] Segundo essa prática legal, um cidadão que tenha herdeiros imediatos tem direito de destinar toda sua propriedade a apenas um dos descendentes, ou a alguns deles, ou mesmo a qualquer outra pessoa, mesmo que com ela não tenha laços consanguíneos, se assim desejar e o manifestar em testamento escrito. Segundo a lei de herança do Mississípi, então, Big Daddy poderia escolher destinar toda sua herança para Gooper ou Brick, se considerasse essa a melhor opção, ou pelo menos o direito de administrar os negócios da família. É nesse sentido que Maggie tenta intervir: "MARGARET: Mae e Gooper têm um plano de nos excluir do espólio de Big Daddy porque você bebe e eu não tenho filho. Mas podemos destruir esse plano. Vamos destruir! Brick, sabe, fui tão pobre minha vida inteira!"[220]

Tanto o fato de que Brick esteja sofrendo de alcoolismo quanto a ausência de filhos do casal seriam motivos para que, segundo Maggie, Big Daddy escolhe tirá-los do testamento. Se Gooper estivesse no controle legal das propriedades de Big Daddy, seria plausível imaginar que ele pudesse restringir o acesso do irmão e de sua esposa à herança, controlando-a com base no argumento de incapacitação do irmão, caso ele estivesse internado. Em que pesem as especificidades judiciais, mesmo que Brick recebesse sua parte devida da herança, nada garantiria que ele seguiria casado com Maggie. No caso de uma separação, caso não tivesse filhos, Maggie poderia não ter direito a nenhuma parte da herança.

Com a ação se encaminhando para a conclusão do primeiro ato, o quadro geral de conflitos está montado e apresentado: Big Daddy está morrendo de câncer e, por esse motivo, sua fortuna está sendo disputada; Maggie está certa de que há um plano de Gooper e Mae para

---

[219] Nos estados em que não opera a Common Law operam as Community Property Laws, em que a partilha é obrigatoriamente equitária entre esposo(a) e filhos. São os estados de Arizona, California, Idaho, Nevada, New Mexico, Texas, Washington, Wisconsin e Alaska. Ao que tudo indica, esse sistema de leis é o mesmo desde a década de 50, momento em que a ação da peça se desenrola. A esse respeito, cf. "INHERITANCE LAW AND YOUR RIGHTS". FindLaw, 19 jan. 2018. Disponível em: https://www.findlaw.com/estate/wills/inheritance-law-and-your-rights.html Acesso em: 20 ago 2020.

[220] WILLIAMS, op. cit., p. 55. *"MARGARET: Mae an' Gooper are plannin' to freeze us out of Big Daddy's estate because you drink and I'm childless. But we can defeat that plan. We're going to defeat that plan! – Brick, y'know, I've been so God damn disgustingly poor all my life! –"*

internarem Brick e tirarem o casal do controle da parte da herança que lhes cabe; Maggie está determinada a garantir sua fatia da fortuna, e para isso sabe que precisa ter um filho com Brick; o ex-atleta, por fim, não está disposto a disputar o jogo de Maggie, e além de não demonstrar qualquer interesse sexual ou afetivo por ela, sofre de alcoolismo, condição disparada por algum antecedente que ainda não está claro. Para curar Brick de seu alcoolismo e fazer com que ele volte a se interessar sexualmente por ela, Maggie sabe que precisa fazê-lo encarar um fantasma que o assombra há tempos. Para vencer o jogo, é preciso falar sobre Skipper.

4.6 O PROBLEMA SKIPPER: *"YOU'RE NAMING IT DIRTY!"*

"Maggie, shut up about Skipper." É essa a resposta de Brick à segunda menção de Skipper por parte de Margaret. O comentário da Gata sobre o amigo de Brick vem depois de uma sequência de falas ressentidas, em que ela explica mais uma vez por que se sente como gata em telhado de zinco quente, o que parece não suscitar nenhum tipo de resposta mais enérgica de Brick. É nesse momento que, mudando de tática, Maggie decide tocar no assunto proibido, pois assim sabe que conseguirá fazer o marido reagir: "Pensei muito e agora sei quando errei. Errei quando te contei a verdade sobre aquilo com o Skipper. Nunca devia ter confessado, um erro fatal, te contar aquilo com o Skipper."[221]

Brick tenta interrompê-la, e a avisa que aquilo que ela está fazendo é perigoso, que ela está mexendo com "uma coisa que – ninguém devia brincar." As falas de Maggie a seguir são interrompidas por diversas tentativas de Brick de impedi-la de continuar:

> MARGARET: Desta vez vou falar tudo. Skipper e eu fizemos amor, se é que se pode chamar aquilo de amor, porque fez a gente se sentir mais próximo de você. Está vendo, seu filho da puta, você exigiu muito das pessoas, de mim, dele, de todos os pobres infelizes filhos da puta que por acaso amam você, e tinha muita gente, é, muita gente além de mim e do Skipper. Você exigiu demais das pessoas que amavam você, você... criatura superior! Um deus! E fizemos amor para sonhar que era você, eu e ele! É, é, é! Verdade, verdade! O que tem de horrível nisso? Eu gosto, acho que a verdade é – ! Não devia ter contado pra você..." [...] "Isso tem que ser dito e você, você! – você nunca deixa! *(Ela soluça, depois se controla e continua quase calmamente.)* Foi uma dessas coisas bonitas, idealizadas, contadas nas lendas gregas, nem podia ser diferente, do jeito que você é, e foi isso que deixou a coisa tão triste, tão horrível, porque era um amor que nunca podia levar a nada satisfatório ou ser falado abertamente." [...] "Brick, te digo, você tem que acreditar, Brick.

[221] Ibid., p. 56. *"MARGARET: […] I've thought a whole lot about it and now I know when I made my mistake. Yes, I made my mistake when I told you the truth about that thing with Skipper. Never should have confessed it, a fatal error, tellin' you about that thing with Skipper."*

> Entendo tudo! Eu – eu acho que foi – *nobre*. Não consegue perceber minha sinceridade quando digo que respeito aquilo? Minha única questão é que temos que deixar a vida continuar mesmo depois que o sonho da vida tenha acabado completamente... (*Brick está sem muleta. Apoiado na mobília, ele cruza para pegar a muleta enquanto ela continua como se estivesse possuída por um desejo externo a ela.)* Me lembro quando saíamos juntos na escola, Gladys Fitzgerald e eu, você e o Skipper. Mais parecia um encontro entre você e Skipper. Gladys e eu meio que parecíamos intrusas, como se fosse necessário acompanhar vocês! – pra causar uma boa impressão pública.[222]

Essa sequência de falas, interpoladas por interrupções de Brick, contém o primeiro relato sobre o acontecimento paradigmático envolvendo Skipper, o melhor amigo de Brick. Primeiro, ela confessa que fez amor com Skipper porque ela e ele queriam se sentir mais próximos de Brick, ou ainda, "para sonhar com Brick", espécie de criatura superior, inalcançável, "um deus", que não dava a eles a atenção que desejavam. Maggie diz que fez isso pois se sentia ameaçada por Skipper: ela se refere ao relacionamento de Brick e seu melhor amigo como algo "idealizado, contado nas lendas gregas", um amor "nobre" que, por isso mesmo, não poderia ser consumado "de forma satisfatória", ou mesmo comentado de forma clara. Mesmo assim, quando saía com os dois, sentia-se uma intrusa, mero adorno para causar boa impressão pública.

A relação entre Brick e Skipper, nos termos de Maggie, só existia, portanto, em uma dimensão mítica e idealizada. Ao definir Brick como "deus", como figura que se deseja alcançar sem sucesso, Maggie se coloca no mesmo patamar de Skipper: ambos, em sua condição de criatura humana, nunca seriam capazes de consumar qualquer relação com Brick, já que ele não pertencia ao mundo dos mortais. O que restava aos dois seria construir em relação a Brick algo de imaginado, algo que carregasse consigo beleza, pureza e nobreza, à imagem das lendas gregas, e que por isso mesmo jamais poderia se materializado de forma carnal.

---

[222] Ibid., pp. 56-59. *"MARGARET: This time I'm going to finish what I have to say to you. Skipper and I made love, if love you could call it, because it made both of us feel a little bit closer to you. You see, you son of a bitch, you asked too much of people, of me, of him, of all the unlucky poor damned sons of bitches that happen to love you, and there was a whole pack of them, yes, there was a pack of them besides me and Skipper, you asked too goddam much of people that loved you, you – superior creature! – you godlike being! – And so we made love to each other to dream it was you, both of us! Yes, yes, yes! Truth, truth! What's so awful about it? I like it, I think the truth is – yeah! I shouldn't have told you..."* […] *It was one of those beautiful, ideal things they tell about in the Greek legends, it couldn't be anything else, you being you, and that's what made it so sad, that's what made it so awful, because it was love that never could be carried through to anything satisfying or even talked about plainly. Brick, I tell you, you got to believe me, Brick, I do understand all about it! I – I think it was –* noble! *Can't you tell I'm sincere when I say I respect it? My only point, the only point that I'm making, is life has got to be allowed to continue even after the dream of life is – all – over...* [Brick is without his crutch, leaning on furniture, he crosses to pick it up as she continues as if possessed by a will outside herself:] *Why I remember when we double-dated at college, Gladys Fitzgerald and I and you and Skipper, it was more like a date between you and Skipper. Gladys and I were just sort of tagging along as if it was necessary to chaperone you! – to make a good public impression.*"

Brick expressa sua irritação com a fala de Maggie: "Um homem tem uma coisa sensacional na vida. Uma coisa sensacional e verdadeira! – Eu era amigo do Skipper. – Você está dizendo que era sujo."[223] Maggie revida e diz que, pelo contrário, ela estaria dizendo que a relação entre os dois era "pura" *(clean)* – tão pura que havia matado Skipper. A percepção de Brick de que Maggie estaria enxergando "sujeira" na relação entre os dois traz para o texto a *sugestão* de que entre Skipper e Brick pudesse ter havido alguma uma relação suja, espúria, imoral. Maggie, mais uma vez, tenta fazer a reparação e nega ter feito qualquer *sugestão* de que o marido e o amigo tenham consumado uma relação sexual – antes o contrário:

> MARGARET: Então você não ouviu direito, não entendeu o que eu disse. Estou dizendo que foi tão puro que matou o coitado do Skipper! – Vocês dois tinham algo que tinha que ser congelado, é, pra não apodrecer! E a morte é a única geladeira onde podiam guardar...[224]

É interessante perceber que, quando a trama envolvendo Skipper é narrada, a descrição que Maggie faz do relacionamento esbarra frontalmente na interpretação que Brick faz daquilo que ouve. Descobrimos que o amigo está morto, e Maggie sugere que a morte tenha sido a forma encontrada por Skipper de conservar a pureza da relação que tinha com o amigo, congelando-a na geladeira da morte. Brick, porém, responde sempre de forma defensiva, e recusa a aceitar a interpretação de Maggie, pois identifica na fala da esposa a sugestão de que tivesse existido algo de imoral na relação dos dois. Brick responde como quem está sendo acusado de um crime, e faz o que pode para se esquivar da acusação: "Casei com você, Maggie. Por que eu ia casar com você se eu fosse –?"[225]

Maggie o interrompe e o defende, garantindo que foi Skipper que "nutriu um desejo *inconsciente* que não era perfeitamente puro entre vocês dois!"[226]. A ênfase em "inconsciente", que consta no texto original, reforça a ideia de que não houve, de fato, qualquer mácula na relação entre o par, ou seja, qualquer interação sexual entre os dois. Se houve alguma manifestação de desejo, diz Maggie, ela se deu senão em dimensão inconsciente, e por parte de Skipper apenas. Ela busca a todo tempo desabonar Brick de sua responsabilidade, talvez porque

---

[223] Ibid., p. 59. *"BRICK: One man has one great good true thing in his life. One great good thing which is true! – I had friendship with Skipper. – You are naming it dirty!"*
[224] Ibid., p. 59. *"MARGARET: Then you haven't been listenin', not understood what I'm saying! I'm naming it so damn clean that it killed poor Skipper! – You two had something that had to be kept on ice, yes, incorruptible, yes! – and death was the only icebox where you could keep it..."*
[225] Ibid., p. 59. *"BRICK: I married you, Maggie. Why would I marry you, Maggie, if I was –?"*
[226] Ibid., p. 60. *"MARGARET: […] it was only Skipper that harbored even any* unconscious *desire for anything not perfectly pure between you two!"*

não queira efetivamente atacar o marido nesse momento, mas sim ajudá-lo a lidar com aquelas memórias, as quais, claramente, ainda não foram completamente elaboradas por ele.

Maggie prossegue na reconstituição dos eventos que levaram à sua noite de amor com Skipper e à posterior morte do rapaz. Ela conta que, no mesmo ano que Brick e Maggie se casaram, logo após terem se graduado de *Ole Miss*, Skipper e Brick trabalhavam como jogadores profissionais e eram amigos muito próximos. Mas algo estava errado com Skipper, que começou a beber e rapidamente estava entregue ao álcool. Quando Brick machucou a coluna e não pôde participar de uma partida em Chicago, Maggie acompanhou Skipper até a cidade. Lá, o time de Skipper e Brick foi derrotado porque Skipper estava alcoolizado. e, para lidar com a frustração, Maggie e Skipper saíram para beber. Enquanto assistiam ao dia raiar por sobre o lago, Maggie disse ao amigo, bêbada: "SKIPPER! PARA DE AMAR MEU MARIDO OU ENTÃO ASSUME ISSO PRA ELE!"[227] Skipper então bateu com força na boca dela, e saiu correndo de volta para o quarto de hotel. Quando Maggie chegou lá, ele tentou provar que o que ela havia dito não era verdade, fazendo amor com ela.

Daquele dia em diante, ela conta, Skipper se tornou uma esponja de bebidas e drogas – informação que encontra paralelo imediato na situação presente de Brick. Maggie pergunta a Brick: "Então, fui eu que o destruí, contando uma verdade que o mundo onde vocês nasceram e foram criados não permitia que fosse contada?"[228] A pergunta da personagem sugere que teria sido o mundo, com suas restrições e repressões, o responsável pela morte de Skipper — e não Maggie, que apenas teria lhe mostrado a verdade, uma verdade implícita que Skipper tentava negar. Fica claro, nesse momento, aquilo que Tennessee chamou de a "intromissão do tema da homossexualidade" na peça.[229] A menção a um mundo que não aceitaria determinadas verdades insere a peça na exata localização espaço-temporal em que a ação se desenrola, em um contexto em que a homossexualidade era não apenas socialmente repreendida, mas política e criminalmente perseguida e combatida.

Quanto mais Maggie avança em suas sugestões, mais Brick se enfurece. Desviando dos ataques do marido, que tenta atingi-la com sua muleta diversas vezes, Maggie o provoca com uma canção infantil, *Who Killed Cock Robin [Quem Matou o Galo Robin]*[230], cujos versos

---

[227] Ibid., p. 60. "MARGARET: […] *SKIPPER! STOP LOVIN' MY HUSBAND OR TELL HIM HE'S GOT TO LET YOU ADMIT IT TO HIM!' – one way or another!"*

[228] *"MARGARET: In this way, I destroyed him, by telling him truth that he and his world which he was born and raised in, yours and his world, had told him could not be told?"* Ibid., p. 60.

[229] MURPHY, 2014, p. 110.

[230] Parte do cancioneiro popular americano, a canção folclórica versa sobre um galo (ou pisco) que foi morto por algum outro animal misterioso. Um a um, os animais vão assumindo a responsabilidade pela morte. Os primeiros versos dizem: *"Who killed Cock Robin? I, said the Sparrow, with my bow and arrow, I killed Cock Robin."* [Quem matou o galo Robin? Eu, disse o pardal, com meu arco e flecha, matei o galo Robin].

dizem: *"Who shot cock Robin? I with my merciful arrow."* [Quem matou o galo Robin? Eu com meu arco misericordioso.] A função dessa imagem é recuperar para a cena a alegoria do caçador, cujo arquétipo já fora atribuído a Maggie na menção ao troféu de Diana, e que agora encontra sua expressão máxima: o combate entre Maggie e Brick, que antes era silencioso e, em certa medida, cordial, tornou-se violento depois que surge na competição o "problema Skipper". Nessa canção, Maggie assume para a si a responsabilidade pela morte do pobre galo Robin, que teria sido flechado por seu "arco misericordioso": nessa metáfora, se Maggie é a arqueira, Skipper é o galo, morto pelo ato misericordioso de Maggie.

Essa alegoria, que vem à cena em forma de canção, é reiterada e expandida momentos depois, na cena que encerra o primeiro ato. Uma das filhas de Gooper, a pequena Dixie,[231] "*irrompe no quarto, vestindo um cocar de guerra e disparando um revólver de espoleta em Maggie e gritando*: 'Bang, bang, bang!'"[232] O recurso intensifica as imagens da caça e da competição: um dos monstrinhos antagonizados por Maggie traz à cena a caricatura do índio lutador, defensor de terras contra o ataque de colonizadores. A teatralidade da ação que fecha o primeiro colore a personagem de Maggie com as tintas da história: em uma criança chamada Dixie, estão ornamentadas as duas principais figuras do imaginário do Velho Oeste, o indígena e o colonizador, em remissão coloquial à conquista do Oeste, evento de central importância para a expansão dos estados do Sul.

Se, à primeira vista, a entrada de Dixie pode parecer incidental, é pelo "bang bang" de uma criança que Maggie sofre a primeira de muitas derrotas na peça. O tiro de brincadeira da criança funciona como resolução dramatúrgica às tentativas de seu "tio Brick" de aniquilar a companheira. Mesmo que Maggie se imagine arqueira, caçadora, ferina, como ela tenta se convencer de que seja, ela termina esse ato como objeto de caça, não só de Brick, mas da família Pollitt, de que a pequena Dixie acaba por ser emissária. Quando Maggie tira das mãos da menina o revólver e o joga pela janela, a criança contra-ataca reproduzindo aquilo que certamente ouviu dos pais, infligindo contra Maggie o mesmo ataque feito por Mae e Big Mama em momentos

---

[231] "Dixie" é um termo pejorativo, de conotação racista, usado para se referir ao Sul dos Estados Unidos e à Confederação. O termo é derivação de "Mason-Dixon", nome da linha imaginária ao longo da fronteira sul da Pensilvânia que se tornou informalmente conhecida como a fronteira entre os estados livres (do Norte) e os estados escravos (do Sul). Dixie era considerada a terra ao sul, e o termo foi rapidamente associado à Confederação e suas ideologias, tendo se popularizado depois que, em 1859, Daniel Decatur Emmett compôs "Dixie", uma canção de menestrel que se tornou a *marching song* mais popular do Exército Confederado.

[232] Ibid., p. 61. "[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!']"

anteriores: “Invejosa! Você é invejosa porque não pode ter filho!”, diz a criança.[233] Maggie se volta para Brick:

> MARGARET: Viu? Eles nos achincalham por não termos filhos até na frente dos cinco monstrinhos sem pescoço! (*Pausa. Vozes se aproximam na escada.)* Brick? Fui a um ginecologista em Memphis... Ele me examinou inteira e podemos ter filho quando a gente quiser. E pelo calendário este é o momento para engravidar. Está ouvindo? Está me OUVINDO?
> BRICK: Estou. Estou ouvindo, Maggie. *(Sua atenção se volta para o rosto inflamado dela.)* Mas como diabos você imagina – que vai ter um filho de um homem que não suporta você?
> MARGARET: É um problema que vou ter que resolver. *(Ela se vira para fitar a porta do corredor.)*[234]

Na noite do aniversário de Big Daddy, enquanto a Lua desponta por cima das planícies de algodão dos Pollitt, Maggie “a Gata” encontra-se em seu período fértil, e está pronta para conceber o herdeiro daquele império de algodão. A pequena Dixie, figura que simbolicamente acaba de derrotar Maggie e atestar sua incapacidade de vencer aquele jogo, não vem do presente cênico, mas de um passado mítico: “vestida de índio”, mas portando um revólver, Dixie representa tanto os conquistadores quanto os conquistados de um dos conflitos fundadores da nação americana. Assim como a Gata de Maggie é “puro teatro”, coisa ficcional, a menina vestida de “índio” também é. Ignorando o aviso da criança, Margaret se levanta contra o marido mais uma vez. Arqueira obstinada, ela anuncia que, de um jeito ou de outro, vencerá a partida.

---

[233] Ibid., p. 62. *“DIXIE* [with a precocious instinct for the cruelest thing]: *You’re* jealous! – *You’re just jealous because you can’t have babies!”*

[234] Ibid., p. 63. *“MARGARET: You see? – they gloat over us being childless, even in front of their five little no-neck monsters!* [Pause. Voices approach on the stairs.] *Brick? – I've been to a doctor in Memphis, a – a gynaecologist… I've been completely examined, and there is no reason why we can't have a child whenever we want one. And this is my time by the calendar to conceive. Are you listening to me? Are you? Are you LISTENING TO ME!” / “BRICK: Yes. I hear you, Maggie.* [His attention returns to her inflamed face.] – *But how in hell on earth do you imagine –that you're going to have a child by a man that can't stand you?” / “MARGARET: That's a problem that I will have to work out.* [She wheels about to face the hall door.]*”*

5. SEGUNDO ROUND: BIG DADDY VS. BRICK

"E conhecereis a verdade, e a verdade vos libertará."
— João 8:32

"Homossexuais não são homens que transam com outros homens. Homossexuais são homens que, mesmo depois de 15 anos tentando, não conseguem aprovar nem uma lei contra a discriminação na câmara de vereadores. São homens que não conhecem ninguém, e que ninguém conhece."
(Tony Kushner, *Angels in America)*[235]

"Straight? What's 'straight'? A line can be straight, or a street. But the heart of a human being?"
*(*Blanche Dubois, *A Streetcar Named Desire*, dir. Elia Kazan, 1951*)*[236]

Se a estrutura de *Cat on a Rot Tin Roof* dispõe as personagens na arena cênica como jogadores em campo, como buscamos comprovar, então a própria peça se constrói como um jogo. Na linha de chegada — o momento em que cai o pano — está implícito para o leitor, ao menos enquanto expectativa, a morte de Big Daddy, que se anuncia desde o início. Dando início ao segundo tempo da partida, entram no palco todos os convidados da festa, que cantam feliz aniversário para o patriarca, o que, no entanto, não parece agradá-lo. A reação do aniversariante é explosiva: ele ataca Big Mama, o Reverendo Tooker, Mae, Gooper e as crianças, e rapidamente se volta para Brick, única pessoa com quem parece interessado a conversar. Um a um, os personagens se amontoam em torno de Big Daddy, que comemora naquele dia 65 anos de vida, mas gradualmente se retiram, conforme vão sendo nocauteados por ele.

O primeiro alvo de suas duras palavras é o Reverendo Tooker, o primeiro a entrar no palco, acompanhado de Gooper. O assunto da conversa se mistura às outras vozes, que juntas fazem com que a sala pareça "um grande aviário de pássaros tagarelando": em tom cotidiano, o Reverendo fala das doações que a igreja tem recebido de famílias locais, que têm presenteado a instituição com memoriais, vitrais, fontes batismais, e até uma paróquia de pedra com quadra de basquete no porão. Quando fala de um dos vitrais que vai ganhar, Tooker reclama de que em Granada, pequena ilha caribenha, a igreja de São Paulo tem não um, mas três vitrais — com vidros da Tiffany, inclusive, que custaram uma fortuna. Os vitrais estampariam, segundo o Reverendo, o criptograma já conhecido de Cristo segurando um Cordeiro nos braços: imagem comumente associada ao sacrifício do messias como forma de expiação dos pecados do

---

[235] KUSHNER, 2013, p. 46. "*ROY: Homosexuals are not men who sleep with other men. Homosexuals are men who, in 15 years of trying, can't get a pissant anti-discrimination bill through City Council. They are men who know nobody, and who nobody knows."*

[236] *A STREETCAR NAMED DESIRE.* Dir. Elia Kazan. Prod. Charles K. Feldman. Estados Unidos: Warner Bros, 1951. (122 min.)

homem.[237] A passagem tem a função de revelar as relações espúrias do alto clero naquela sociedade, pintando em notas caricatas a instituição da Igreja (uma paróquia com quadra de basquete e vidros da Tiffany!): se no primeiro ato o Reverendo Tooker está metido com o jogo de *croquet*, aqui ele praticamente implora por doações para sua paróquia.

Além disso, a a fala introduz a imagem do Cordeiro de Deus como signo da morte no texto, uma morte com caráter sacrificial. Assim como na liturgia cristã, o que estaria em jogo era o sacrifício de um homem, mas aqui em nome de alguma outra coisa que não a sobrevivência do Evangelho, como veremos. Quando o Reverendo fala sobre os memoriais, Big Daddy se incomoda com o assunto mórbido: "Ei, Reverendo! Que conversa é essa sobre memoriais? Acha que alguém está para bater as botas por aqui? É isso?"[238] Mais adianta na cena, quando Big Daddy pede silêncio e todos param de falar ao mesmo tempo, sobra a voz de Tooker, que, em diálogo com o médico da família, seu parceiro de *croquet*, Doutor Baugh, deixa escapar: "[...] a Cegonha e a Morte estão pau a pau!"[239]

A menção à Morte (*"the Grim Reaper"*) figura mítica que normalmente leva na mão uma foice com que ceifa a vida dos humanos,[240] vem acompanhada da figura da cegonha, que é símbolo da concepção. Ao dizer que essas duas figuras estão "pau a pau", o Reverendo ilustra o conflito da peça, em que morte e vida operam como forças opostas: a necessidade de Maggie de conceber um filho com Brick tem por oposição direta a eminência da morte do patriarca. A mesma oposição é marcada pela presença de Mae no texto: grávida, a personagem é uma das jogadoras competindo por sua parcela da fortuna de Big Daddy: a Cegonha lutando contra a Morte.

Big Daddy ofende o Reverendo, que seria, segundo ele, *"all hawk and no spit"*, expressão cuja tradução literal seria "muito catarro e pouco cuspe" (algo como "ladra, mas não morde"). O achincalhamento da figura sacerdotal continua: em um dado momento, Big Mama

---

[237] No livro de Gênesis, Deus pediu a Abraão que sacrificasse seu próprio filho e, no caminho para o altar, Abraão disse a Isaque: "Deus mesmo há de prover o cordeiro para o holocausto, meu filho." (Gênesis 22:8). Abraão acabou sacrificando um carneiro, o que introduz nas mitologias judaico-cristãs o símbolo do cordeiro fornecido por Deus como a oferta de sacrifício perfeita. No Novo Testamento, João Batista proclama, ao ver Jesus: "Eis o Cordeiro de Deus, que tira o pecado do mundo!" (João 1:29) Jesus, cumprindo o papel de "Cordeiro de Deus", é conduzido à morte sem qualquer hesitação, cumprindo a profecia de Abraão. Nas liturgias católica e anglicana, o *Agnus Dei* (cordeiro de Deus, em latim) é um cântico que se inicia com essas palavras e que é geralmente dita após a consagração da hóstia numa missa: "*Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis."* (Cordeiro de Deus, que tirais o pecado do mundo, tende piedade de nós.) Cf. AGNUS DAY IN LITURGY. Disponível em: https://www.newadvent.org/cathen/01221a.htm Acesso em: 20 jan 2020.

[238] WILLIAMS, 2004, p. 66. *"BIG DADDY* [uttering a loud barking laugh which is far from truly mirthful]*: Hey, Preach! What's all this talk about memorials, Preach? Y' think somebody's about t' kick off around here? 'S that it?"*

[239] Ibid., p. 74. *"REVEREND TOOKER* [to Doc Baugh*]: – the Stork and the Reaper are running neck and neck!"*

[240] Essa é mais uma das imagens que pode ser encontrada também em *A Streetcar Named Desire*, quando Blanche menciona o fato de que todos os antepassados de *Belle Rêve* já foram levados pela Morte.

pede ajuda do Reverendo para se levantar da cadeira, e, tentando recuperar o alto astral da festa, que vai de mal a pior, prega uma peça nele, puxando-o para seu colo: "Já viram um reverendo no colo de uma velha gorda? Ei, ei, pessoal! Já viram um reverendo no colo de uma velha gorda?"[241] Figura escarnecida, o Reverendo incomoda Big Daddy porque revela seu oportunismo: ao contrário do que se esperaria de um homem de Deus, ele não para de falar de posses e demonstra obsessão pelos temas da morte.

Após se voltar contra a instituição religiosa, Big Daddy ataca a outra instituição que nutre com a primeira relação de absoluta proximidade: o casamento. Big Mama é mais uma vez caracterizada de maneira animalizada: ela "invade o palco como um rinoceronte em ataque" e veste um *chiffon* com estampas em branco e preto, que lembram um animal imenso, além de muitas pérolas e brilhantes. Seu comportamento "descomedido e estrondoso" causa ainda mais irritação no aniversariante, e revela sua condição subalterna em relação ao marido: quando Big Mama faz a brincadeira com o Reverendo, o patriarca explode: "MÃEZONA, QUER PARAR COM ESSA MERDA?"[242]. Apesar de muitas vezes rir de si própria, as brincadeiras eventualmente são cruéis demais e a embaraçam.[243]

O início da cena constrói um ambiente de festa que, contraditoriamente, é mórbido e só causa em Big Daddy irritação e desconfiança: *"Ele não entende por que, apesar do alívio mental infinito recebido com o laudo do médico, ele ainda tem aquela antiga sensação estranha na barriga: 'Essa condição espástica é outra coisa', fala para si [...]"*[244] No ponto alto da festa, a hora de cantar parabéns, serventes negros vestidos de colete branco trazem um bolo de aniversário enorme, além de garrafas de champanhe com fitas de cetim em volta dos gargalos. O *kitsch* da cena é completo com uma apresentação das crianças de Mae e Gooper, que, sob a batuta da mãe, cantam uma canção de parabéns inventada que mais parece um número de *vaudeville.* Ao final, Big Mama cai em prantos, o que irrita Big Daddy mais uma vez. Ela se justifica: está muito feliz com a notícia do exame de Big Daddy! "Brick, soube da notícia maravilhosa que o doutor Baugh trouxe da clínica [...]?"

---

[241] Ibid., p. 69. "[Reverend Tooker extends her his hand. She grabs it and pulls him into her lap with a shrill laugh that spans an octave in two notes.] *BIG MAMA: Ever seen a preacher in a fat lady's lap? Hey, hey, folks! Ever seen a preacher in a fat lady's lap?"*

[242] Ibid., p. 70. *"BIG DADDY: BIG MAMA, WILL YOU QUIT HOR-SIN'? – You're too old an' too fat fo' that sort of crazy kid stuff […]"*

[243] Ibid., pp. 67 – 68. "[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.]"

[244] Ibid., pp. 69 – 70. "[But Big Daddy's not amused. He doesn't understand why, in spite of the infinite mental relief he's received from the doctor's report, he still has these same old fox teeth in his guts. 'This spastic thing sure is something?' he says to himself (…)]"

Nesse momento, Maggie sai de sua posição observadora e leva até o marido um pacote, o presente de Big Daddy, não sem antes tirar de sua mão mais um copo de bebida. Mae e Gooper provocam Brick, e apostam que ele não sabe o conteúdo do presente. A mãe desconversa, e pede que Big Daddy abra o presente, mas ele não parece se importar, e diz que precisa perguntar uma coisa para o filho. Maggie tenta mais uma vez desviar a atenção para o presente, como quem tenta adiar o embate entre pai e filho, e finge surpresa ao abrir o embrulho de um presente que ela mesma comprou. Big Mama segue tentando controlar os ânimos, e sugere que todos saiam para a varanda, isto é, para fora do ambiente enclausurado do quarto, que é agora, ainda mais do que antes, uma arena de combate.

Porém, o embate entre pai e filho é inevitável: começa aqui o segundo *round* do jogo, e dessa vez Brick terá de enfrentar o pai. Big Daddy começa esse momento da partida em larga vantagem, e é feroz e impolido a maior parte do tempo, desferindo contra o filho acusações e insinuações. Trata-se de um *outro tipo* de ataque, no entanto: mesmo ríspido, o pai parece interessado em conseguir tirar do filho alguma espécie de confissão. A verdade que ele busca tirar de Brick a cada golpe constrói nesse momento da peça um relevo subterrâneo: entre pai e filho, revela-se uma espécie de ternura, de raízes profundas.

5.1 UMA TERNURA RARA: AS ORIGENS DA PROPRIEDADE

Na tentativa de evitar o conflito entre pai e filho, Big Mama e Maggie propõem um brinde e pedem que Big Daddy assopre as velas do bolo, o que o deixa mais irritado. Referindo-se a Big Mama como Ida, seu verdadeiro nome, Big Daddy rebate a advertência da mulher para que ele "se comporte" na sua festa, e a acusa de ter tentado assumir o controle da plantação quando ainda havia suspeita de que ele fosse morrer: "Você não achou que eu ia morrer de câncer e então ia assumir o controle de tudo? Tive essa impressão. Sua voz alta em tudo quanto é lugar, seu corpo velho e gordo se intrometendo pra lá e pra cá."[245] A reação de Big Mama é de estarrecimento. Desacreditada das palavras que ouve, ela pressiona o punho fechado na boca, enquanto seu peito arqueja, e pede que o marido respeite pelo menos a presença do Reverendo, ao que ele responde: "Foda-se o diabo do Reverendo!"[246] Soluçando, antes de sair de cena, ela

[245] Ibid., p. 78. *"BIG DADDY: [...] Didn't you have an idea I was dying of cancer and now you could take control of this place and everything on it? I got that impression, I seemed to get that impression. Your loud voice everywhere, your fat old body butting in here and there!"*
[246] Ibid., p. 78. *"BIG MAMA: Hush! The Preacher! / BIG DADDY: Fuck the goddam preacher!"*

diz que sempre o amou ao longo de todos esses anos, ao que ele responde: “Não seria engraçado se fosse verdade...?”

No momento que Big Daddy acusa sua mulher de estar tentando tomar posse de sua propriedade, ele conta de forma breve a história da mansão dos Pollitt e do que viria a se tornar o império de algodão que ele administra:

> BIG DADDY: Eu construí essa casa! Fui capataz na antiga plantação do Straw e do Ochello. Tinha dez anos quando larguei a escola e fui trabalhar feito um negro nos campos. Cheguei a capataz da plantação do Straw e do Ochello. O velho Straw morreu e fiquei sócio do Ochello e a fazenda cresceu e cresceu e cresceu! Fiz tudo sozinho sem a porra da sua ajuda e você agora acha que vai tomar posse de tudo. Bom, não vai tomar posse de porra nenhuma. Está claro, Ida? Está muito claro pra você agora?[247]

Não é a primeira vez que os nomes de Straw e Ochello aparecem na peça. Em uma sequência de falas no primeiro ato, logo depois que Maggie conta para Brick sobre o verdadeiro resultado do exame de Big Daddy, ela diz que sempre admirou muito o velho Pollitt, apesar de sua grosseria e de seus palavrões, porque ele é autêntico e diz o que pensa. Mais do que isso, ela o admira pela forma como ele conseguiu “subir na vida” e passar de um simples capataz ao maior dono de terras da região:

> MARGARET: Ele não virou um fazendeiro refinado, continua um caipira do Mississípi, tão caipira como deve ter sido quando era capataz aqui na fazenda do velho Jack Straw e do Peter Ochello. Mas ele tomou conta da terra e transformou-a na maior e melhor plantação do Delta.[248]

A fala revela a aproximação entre Margaret, Big Daddy e Mae, três exemplares de sujeitos que nasceram sem posses e passaram por processos de ascensão social, de forma bem-sucedida ou não. Mae é caracterizada por Maggie como “alpinista social”, e a própria Maggie descreve sobre trajetória como aquela de alguém que sempre sonhou em ascender socialmente, pois sempre foi “terrivelmente pobre” e, por esse motivo, também precisou “bajular pessoas insuportáveis”, assim como Big Daddy:

---

[247] Ibid., p. 79. *“BIG DADDY: […] I made this place! I was overseer on it! I was the overseer on the old Straw and Ochello plantation. I quit school at ten! I quit school at ten years old and went to work like a nigger in the fields. And I rose to be overseer of the Straw and Ochello plantation. And old Straw died and I was Ochello's partner and the place got bigger and bigger and bigger and bigger and bigger! I did all that myself with no goddam help from you, and now you think you're just about to take over. Well, I am just about to tell you that you are not just about to take over, you are not just about to take over a God damn thing. Is that clear to you, Ida? Is that very plain to you, now?”*

[248] Ibid., p. 54. *“MARGARET: I've always sort of admired him in spite of his coarseness, his four-letter words and so forth. Because Big Daddy is what he is, and he makes no bones about it. He hasn't turned gentleman farmer, he's still a Mississippi red neck, as much of a red neck as he must have been when he was just overseer here on the old Jack Straw and Peter Ochello place. But he got hold of it an' built it into th' biggest an' finest plantation in the Delta. – I've always liked Big Daddy...”*

> MARGARET: [...] Sempre tive que bajular pessoas insuportáveis porque tinham dinheiro e eu pobre feito Jó. Você não sabe o que é isso. É a sensação de estar a quilômetros de distância desse uísque! E ter que voltar para ele de tornozelo quebrado... sem muleta! Isso é ser pobre feito Jó e ter que bajular parentes que você odeia porque são ricos e tudo o que você tem são roupas doadas e alguns títulos públicos baratos. Meu pai adorava bebida, ele se apaixonou pelo uísque assim como você! E a coitada da minha mãe tinha que manter uma posição social, manter as aparências, com uma renda ínfima por mês de títulos do tesouro! Quando debutei, eu só tinha dois vestidos de gala! Um minha mãe fez de um modelo da Vogue, o outro eu ganhei de uma prima rica que eu odiava! – O vestido eu usei no nosso casamento era da minha avó... Por isso sou uma gata num telhado de zinco quente![249]

Na comparação que Maggie faz entre sua antiga condição de "pobreza" e a condição de dependência de Brick, ela sugere uma aproximação entre os dois: assim como Brick depende do álcool, mas tem de enfrentar os obstáculos para alcançá-lo, Maggie também dependia do dinheiro de seus parentes ricos, mas tinha de bajulá-los para conseguir alcançar esse objetivo. No relato de Maggie, o álcool é o elemento que desestrutura a instituição familiar: com um pai alcoólatra, a mãe tinha que sustentar a casa e fazer esforços para "manter as aparências" em uma sociedade que, infere-se, era organizada a partir do referencial da elite, a quem bailes de debutantes e outros eventos de gala eram importantes formas de socialização. A mesma bebida que na infância de Margaret a teria feito "pobre feito Jó", agora a impede de conseguir alcançar seu objetivo, já que o marido não para de beber e não parece interessado em deter o controle da herança: "Nasci pobre, cresci pobre, espero morrer pobre a menos que consiga alguma coisa do que Big Daddy deixar quando morrer de câncer!"[250]

É preciso identificar na fala de Maggie os muitos recursos retóricos de que ela faz uso. São hipérboles e comparações que têm por objetivo fortalecer o teor apelativo de seu discurso. Se Maggie foi realmente "terrivelmente pobre" ou se exagera a verdade para impressionar Brick (e o leitor) não é possível dizer. Tem-se, no entanto, a figuração de uma posição social particular: ainda que pudesse frequentar certos espaços que a colocariam em contato com a elite — seus bailes, seus desfiles, seus carnavais — Maggie não era exatamente parte dessa elite. Se Maggie e Mae participaram dos mesmos concursos de beleza, como ela nos sugere no primeiro

---

[249] Ibid., p. 55. *"MARGARET: That's how it feels to be as poor as Job's turkey and have to suck up to relatives that you hated because they had money and all you had was a bunch of hand-me-down clothes and a few old mouldy three per cent government bonds. My daddy loved his liquor, he fell in love with his liquor the way you've fallen in love with Echo Spring! – And my poor Mama, having to maintain some semblance of social position, to keep appearances up, on an income of one hundred and fifty dollars a month on those old government bonds! When I came out, the year that I made my debut, I had just two evening dresses! One Mother made me from a pattern in Vogue, the other a hand-me-down from a snotty rich cousin I hated! --The dress that I married you in was my grandmother's weddin' gown… So that's why I'm like a cat on a hot tin roof!"*

[250] Ibid., p. 61. *"MARGARET: […] Born poor, raised poor, expect to die poor unless I manage to get us something out of what Big Daddy leaves when he dies of cancer!"*

ato, e supostamente conheceram Gooper e Brick nesses ambientes frequentados pela elite local, talvez a posição de Maggie fosse justamente a de alguém que estava *simbolicamente* ligada às elites, mas que não tinha as condições materiais para sustentar esse status.

Por sua vez, a admiração que Maggie nutre por Big Daddy seria, de certo modo, o espelhamento de um desejo seu: o de poder não mais precisar bajular pessoas ricas e efetivamente dizer o que pensa. De seu ponto de vista, o velho Pollitt a adora, ou melhor, a tolera, já que ela é a esposa do filho preferido: "Bom, rio com ele às vezes e ele me tolera. Na verdade, às vezes suspeito que Big Daddy, meio sem saber, sente tesão por mim", já que, ela garante, o velho "olha seus peitos e lambe os beiços" quando fala com ela.[251] A sugestão de Maggie de que o velho Pollitt sente desejo por ela reforça a relação entre desejo e dinheiro na peça, bem como em outras de Tennessee: onde há interesse por dinheiro, sobretudo por parte daqueles que não (mais) o possuem, há também a sensualidade como ferramentas para alcançar esse objetivo. O texto não revela que haja efetivamente qualquer tipo de desejo do sogro por Maggie, mas essa passagem demonstra aquilo que, no universo de sentido da Gata, são signos contíguos. Que ela imagine ser um objeto de desejo sexual de Big Daddy é marca da amplitude de seus objetivos: talvez a conquista de Brick seja apenas uma estratégia intermediária para alcançar, simbolicamente, Big Daddy, a quem valeria, então, seduzir.

Voltemos às origens de Big Daddy: quando Maggie nos apresenta o primeiro relato sobre as origens do senhor Pollitt, ela fala de Jack Straw e Peter Ochello. Eles foram os primeiros proprietários das terras que hoje pertencem aos Pollitt, para quem Big Daddy trabalhou como capataz quando era criança, e de quem herdou a propriedade. Straw e Ochello eram um casal de homossexuais, e é no antigo quarto do casal onde dormem hoje Brick e Maggie, e onde se passa toda a ação da peça, como diz a primeira rubrica da peça:

> *[O quarto] não foi muito alterado desde quando era ocupado pelos proprietários originais da fazenda, Jack Straw e Peter Ochello, dois velhos solteirões que dividiram esse quarto a vida toda. O quarto deve evocar alguns fantasmas; ele é gentil e poeticamente assombrado por um relacionamento que deve ter envolvido uma ternura rara.*[252]

---

[251] Ibid., p. 23. *"MARGARET: As for me, well – I give him a laugh now and then and he tolerates me. In fact! – I sometimes suspect that Big Daddy harbors a little unconscious 'lech' fo' me... / BRICK: What makes you think that Big Daddy has a lech for you, Maggie? / MARGARET: Way he always drops his eyes down my body when I'm talkin' to him, drops his eyes to my boobs an' licks his old chops! Ha ha! / BRICK: That kind of talk is disgusting."*

[252] Ibid., p. 15. "[NOTES FOR THE DESIGNER: It hasn't changed much since it was occupied by the original owners of the place, Jack Straw and Peter Ochello, a pair of old bachelors who shared this room all their lives together. In other words, the room must evoke some ghosts; it is gently and poetically haunted by a relationship that must have involved a tenderness which was uncommon.]"

A “ternura rara” entre os dois proprietários originais sugere que na origem física daquela propriedade havia o sentimento de afeto entre dois homens, sentimento que perdurou por uma vida e que, agora, ainda permanecia no ambiente enquanto espectro. Em absoluto contraste com todas as outras relações da peça (Maggie e Brick, Gooper e Mae, Big Daddy e Big Mama), essa parece ser a única relação duradoura, estável e marcada por amor verdadeiro na propriedade. Foi a partir da relação amorosa, e não apenas sexual, entre dois homens que pôde nascer o maior império de algodão da região, e é sobretudo o espectro de uma “ternura rara” que tem a força de, no presente cênico, ainda “assombrar” de forma poética Maggie e Brick, que hoje dormem na mesma cama do antigo casal.[253]

A menção a Straw e Ochello garante à peça um substrato da maior importância, pois assimila à origem do principal objeto de disputa na peça, a propriedade, o elemento da homoafetividade.[254] No momento que os nomes dos dois reaparecem na fala de Big Daddy, no segundo ato, no entanto, a sexualidade de Straw e Ochello sequer é mencionada, pois o conteúdo da discussão ainda é a questão da sucessão da propriedade. Em resposta ao que ele sente como uma ameaça implícita de Big Mama, Big Daddy reafirma que não irá ceder aquilo que conquistou a ninguém, porque aquela plantação é para ele o resultado de uma vida de esforços iniciados quando ele ainda era uma criança, quando largou a escola e foi trabalhar na plantação. No entanto, aquilo que é exploração do trabalho (infantil, diga-se), é interpretado por Big Daddy como um ato de “acolhimento” por parte dos dois proprietários, que ele identifica quase como figuras paternas.

Quando Straw morreu, Big Daddy diz que se tornou parceiro de Ochello, e preencheu o espaço vazio daquela relação de parceria, uma relação de negócios, mas também de matrimônio,[255] garantido assim o crescimento da propriedade. O contraste entre esse apreço que Big Daddy demonstra ter pelos proprietários originais e o desprezo com que ele trata todas as pessoas à sua volta é mais um indicativo da importância daquela propriedade para a personagem. A menção às origens da plantação demarca no texto o início da trajetória que

---

[253] BIBLER, Michael P. “’A Tenderness which was Uncommon’: Homosexuality, Narrative, and the Southern Plantation in Tennessee Williams's Cat on a Hot Tin Roof.” *The Mississippi Quarterly*, v. 55, n. 3, 2002, pp. 381-400.

[254] Para efeito de clareza, há distinção entre “homoafetividade” e “homossexualidade”: o primeiro termo se refere ao afeto entre pessoas do mesmo sexo, não necessariamente de natureza romântica; o segundo termo se refere à relação sexual entre pessoas do mesmo sexo. Nessa peça, em diversos momentos, não há referência explícita a “homossexualidade”, mas sim à relação de afeto entre pares de homens: Straw e Ochello, Brick e Skipper.

[255] No original, Big Daddy diz que se tornou “*Ochello’s ‘partner’*”, termo que pode significar tanto “sócio” quanto “parceiro” em sentido sexual. Para Bibler (2002, p. 385), isso seria uma sugestão de que entre Big Daddy e Ochello tenha havido algum tipo de relação sexual. Cf. BIBLER, Michael P. A Tenderness which was Uncommon": Homosexuality, Narrative, and the Southern Plantation in Tennessee Williams's" Cat on a Hot Tin Roof. *The Mississippi Quarterly*, v. 55, n. 3, 2002, pp. 381-400.

transformaria o patriarca em um *self-made man*, que ascende da posição de trabalhador explorado para a posição de proprietário explorador. Entre o marco temporal de surgimento da propriedade e o momento em que essa propriedade está sendo disputada, há um dos símbolos do *American Dream*, a consumação do protótipo de empreendimento privado como símbolo da liberdade.

A breve fala de Big Daddy deixa entrever também o complexo sistema de relações de trabalho que estão na base da constituição do império de algodão. Quando Big Daddy diz ter trabalhado na plantação *"like a nigger",* o que se caracteriza é uma sociedade em que, mesmo após o fim da escravidão, a presença dos negros nos campos era massiva, não raro em condições de subordinação legal. Ainda que tenha trabalhado como um *"nigger"*, no entanto, Big Daddy pôde ascender socialmente e, a certa altura, tomar o controle da propriedade — o que também deixa claro a quais indivíduos, naquela sociedade, são garantidas as possibilidades de ascensão social. Aquilo que para Big Daddy é a marca de sofrimento que conferiria à sua jornada seu valor de merecimento, de "trabalho duro", é na verdade a comprovação da flagrante desigualdade entre trabalhadores negros e brancos nas sociedades sulistas no pós-abolição.

A peça, ao incorporar à sua fatura as personagens de Lacey e Sookey, serventes negros que penetram a ação em andamento, faz entrar em cena, ainda que incidentalmente, o mundo do trabalho daquela plantação, mantida em pleno funcionamento por muitas mãos, nenhuma delas a de um Pollitt. Ao longo de todo o texto, assim como o jogo de *croquet* "invade" o quarto nos momentos em que o jogo sendo disputado torna-se acirrado, também Lacey e Sookey "invadem" a cena sempre que a questão do patrimônio está sendo discutida. O que sua presença revela é o elemento mais basilar de uma teia de relações de trabalho sobre a qual está erigida aquela propriedade: se aquela é a maior plantação do Delta do Mississípi, isso se deve sobretudo à exploração de mão de obra negra, em modalidade legal que fosse.

5.2 BIG DADDY EM CRISE: REFLETINDO SOBRE O JOGO

Tão logo se inicia a conversa entre Brick e Big Daddy, o pai questiona o filho sobre o acidente dos obstáculos da noite anterior: "Você estava saltando ou trepando lá? O que você estava fazendo às três da manhã, comendo uma vadia na pista?"[256] Brick diz que estava saltando obstáculos, mas que os obstáculos foram ficando "mais altos". O pai pergunta por que ele estava

[256] *"BIG DADDY: Was it jumping or humping that you were doing out there? What were you doing out there at three a.m., layin' a woman on that cinder track?"* Ibid., p. 75.

bêbado, e Brick responde que, se estivesse sóbrio, não teria tentado saltar nem os baixos. A assimilação entre bebida e obstáculo feita aqui recupera a ideia de que Brick bebe para superar barreiras — que ficaram maiores e mais difíceis de superar ao longo da peça, de modo que, sem o álcool, seria impossível enfrentá-las.

Depois das tentativas de tergiversação de Big Mama e Maggie para adiar o conflito e dos ataques de Big Daddy a Big Mama, Brick não consegue mais escapar do pai. No momento em que ele volta da varanda e entra no quarto, um clarão de luz de fogos de artifício vem do céu.[257] Brick vem trazido por Maggie, que antes de voltar, o beija. Brick imediatamente limpa o beijo com a mão. Pai e filho ficam sozinhos, e Big Daddy pergunta: "Por que fez isso? Por que limpou a boca quando ela te beijou?"[258] Brick se esquiva da pergunta, mas Big Daddy inicia uma reflexão sobre como Maggie e Mae, apesar de muito diferentes, se comportam de modo parecido, de modo nervoso e ansioso:

> BIG DADDY: Sua mulher é mais bonita que a do Gooper, mas de um jeito ou de outro elas se parecem.
> BRICK: Se parecem em quê, Big Daddy?
> BIG DADDY: Não sei explicar, mas se parecem.
> BRICK: Elas não parecem muito calmas, não é?
> BIG DADDY: Não, o diabo que não.
> BRICK: Parecem nervosas como gatas?
> BIG DADDY: Isso mesmo, nervosas como gatas.
> BRICK: Nervosas como duas gatas num telhado de zinco quente?
> BIG DADDY: Isso mesmo, filho, parecem duas gatas num telhado de zinco quente. Engraçado é que você e Gooper são tão diferentes e escolheram o mesmo tipo de mulher.[259]

Aqui, o comportamento ferino de Margaret é estendido também a Mae, e sua motivação diz respeito àquilo que as une. Ser uma "gata em telhado de zinco quente" não é traço de personalidade, portanto, mas uma espécie de código de conduta praticado por ambas as mulheres, que têm em comum serem casadas com os dois herdeiros dos Pollitt. Se antes a alcunha de "Gata" vinha da própria Maggie, aqui ela é atribuída por Brick, e sua motivação é explícita. Segundo ele, elas se comportam dessa maneira porque estão sentadas no meio de um grande pedaço de terra: "Big Daddy, 28 mil acres é um pedaço de terra muito grande, e estão

---

[257] Ibid., p. 80. "[A pause is followed by a burst of light in the sky from the fireworks.]"
[258] Ibid., p. 81. *"BIG DADDY: Why did you do that? / BRICK: Do what, Big Daddy? / BIG DADDY: Wipe her kiss off your mouth like she'd spit on you. / BRICK: I don't know. I wasn't conscious of it."*
[259] Ibid., p. 81. *"BIG DADDY: That woman of yours has a better shape on her than Gooper's but somehow or other they got the same look about them. / BRICK: What sort of look is that, Big Daddy? / BIG DADDY: I don't know how to describe it but it's the same look. / BRICK: They don't look peaceful, do they?/ BIG DADDY: No, they sure in hell don't. / BRICK: They look nervous as cats? / BIG DADDY: That's right, they look nervous as cats. / BRICK: Nervous as a couple of cats on a hot tin roof? / BIG DADDY: That's right, boy, they look like a couple of cats on a hot tin roof. It's funny that you and Gooper being so different would pick out the same type of woman."*

brigando por causa disso, cada uma determinada a pegar um pedaço maior que a outra, assim que você deixar."[260] Ele garante que não vai morrer tão cedo e que, no que depender dele, deixará "as duas filhas da puta arrancarem os olhos uma das outras."[261]

Do ponto de vista dos homens da propriedade, as mulheres da casa (Big Mama, Mae e Maggie) não passam de interesseiras que aguardam pela morte do patriarca para poderem botar suas garras na fortuna do velho. Se, no primeiro ato, o quarto era ocupado por Maggie "a Gata" e Brick, espécie de extensão do casal originário que vivia naquele quarto, nesse segundo round do jogo são os dois "homens da casa" que o ocupam. A relação entre eles vai se ajustando ao longo desse ato, até culminar em um momento de afeto e cumplicidade. Enquanto a relação entre homem e mulher no primeiro ato era conturbada, aqui estreitam-se os laços de uma relação entre dois homens, homoafetiva por definição, que melhora à medida que o problema entre eles vai se resolvendo. A resolução desse problema avança quando Big Daddy faz uma reflexão sobre a "essência" da plantação:

> BIG DADDY: Brick, sabe, juro por Deus, não sei como isso acontece. [...] Você compra uma terra, do jeito que for, e as coisas começam a crescer nela, as coisas começam a acumular e a primeira coisa que você percebe é que tudo está completamente fora de controle, completamente fora de controle.
> BRICK: Bem, dizem que a natureza detesta o vazio, Big Daddy.
> BIG DADDY: É o que dizem, mas às vezes acho que o vazio é muito melhor do que as porcarias que a natureza coloca no lugar.[262]

Big Daddy, ao falar de uma terra, espaço da natureza, que começa a ser "ocupada" por "coisas" que se acumulam em velocidade crescente até que não se possa mais controlá-las, fala do progresso e da modernização do campo. A trajetória de *self-made man* de Big Daddy, para ter sido bem-sucedida, precisou ser acompanhada pelo crescimento da propriedade, processo que, segundo Big Daddy, parece prescindir de qualquer intencionalidade: o espaço intocado do campo passa a ser dominado por "coisas", neste caso por extensas plantações de algodão. Se, no sistema de *plantations*, a monocultura é uma expressão do capital agrário, que tem como

---

[260] Ibid., p. 82. *"BRICK: Well. They're sittin' in the middle of a big piece of land, Big Daddy, twenty-eight thousand acres is a pretty big piece of land and so they're squaring off on it, each determined to knock off a bigger piece of it than the other whenever you let it go."*
[261] Ibid., p. 82. *"BIG DADDY: You bet your life I'm going to sit tight on it and let those sons of bitches scratch their eyes out, ha ha ha… […]"*
[262] Ibid., p. 84. *"BIG DADDY: Brick, you know, I swear to God, I don't know the way it happens? / BRICK: The way what happens, Big Daddy? / BIG DADDY: You git you a piece of land, by hook or crook, an' things start growin' on it, things accumulate on it, and the first thing you know it's completely out of hand, completely out of hand! / BRICK: Well, they say nature hates a vacuum, Big Daddy. / BIG DADDY: That's what they say, but sometimes I think that a vacuum is a hell of a lot better than some of the stuff that nature replaces it with."*

condições de existência os princípios da acumulação e da reprodutibilidade, o processo descrito por Big Daddy é justamente o de reprodutibilidade do capital.

Quando um proprietário adquire um pedaço de terra e passa a explorá-la, os frutos da produção se multiplicam, produzem excedentes, geram lucro e, enfim, "quando menos se espera", o "vácuo" da natureza já foi preenchido por "coisas" que fogem do controle mesmo de quem pensa ter o poder de administrá-las. Do ponto de vista de Big Daddy, além das monoculturas de algodão, as "coisas" que ocupam o vazio da terra são também, metaforicamente, todo o conjunto de valores que o capital traz consigo embutido. No caso da peça, reproduzem-se também de forma descontrolada os "parasitas" da plantação, cujo único interesse é consumir a maior parte possível desse capital, e enfim se apropriar dele. As coisas que a "natureza coloca no lugar" do vazio, no entanto, não são exatamente produto da natureza, como supõe Big Daddy, mas da ação antrópica, dotada de meios e fins.

A dominação do vazio — seja pelo algodão ou pelas "pragas" que atacam a lavoura — e a consequente acumulação de capital dela derivada são o resultado da dominação do campo e da exploração de mão-de-obra que possa fazer crescer a produção. Que Big Daddy conceba tudo isso como dado da natureza, como processo natural, é sinal do tipo de ideologia a que o personagem se filia. Ao naturalizar aquilo que é resultado do trabalho de muitas mãos, Big Daddy parece ser incapaz de ver como o comportamento predatório daqueles que tentam botar as "garras" em suas terras é motivado pela própria concentração de capital de que ele é símbolo. Como alguém que não nasceu um herdeiro, mas tornou-se um detentor dos meios de produção pelas vias da ascensão social, Big Daddy demonstra desconhecer os mecanismos próprios do capital, que, além de se reproduzir e se expandir, atrai para si e acaba por engolfar toda uma miríade de "coisas": pessoas, instituições, desejos.

A reflexão de Big Daddy é interrompida por Mae, que estava escutando a conversa atrás da porta, e é descoberta por ele quando sua sombra, projetada pela luz da lua, se lança para dentro do quarto. Mae é escorraçada para fora por Big Daddy, que diz sentir nojo e ânsia de gente sorrateira e bisbilhoteira. Brick descobre, nesse momento, que Mae e Gooper passam as noites olhando pelo buraco da fechadura do quarto de casal e, feito espiões, passam para Big Mama um relatório sobre o que se passa entre ele e Maggie. O pai então pergunta a Brick se é verdade que os dois não dormem na mesma cama. O ex-atleta, pressionado, prepara mais um drinque e se esquiva da resposta. Big Daddy muda de tom, adota uma postura mais carinhosa, e pergunta para o filho se ele está ciente de que tem um problema com a bebida.

Brick responde sempre de forma lacônica, mas o pai insiste e tenta tirar do filho alguma resposta. "A vida é importante. Não há nada mais pra se agarrar. Um homem que bebe está

jogando a vida fora. Não faça isso, agarre-se à vida."[263] O pai insiste: alguma decepção? Como começou? Brick parece não saber, só sabe que à certa altura sentiu vontade de desistir. Silêncio entre os dois. Por que é tão difícil conversar? O relógio bate dez horas. Fazendo avançar a conversa, Big Daddy faz uma digressão e conta sobre a história daquele relógio, que foi comprado em uma viagem para a Europa, lugar que, segundo ele, "não passa de um grande leilão" cheio de coisas velhas e decadentes prontas para serem arrematas. O trecho nos dá a conhecer um pouco mais sobre Big Daddy, figura que a princípio apresenta-se como monobloco inflexível, cuja rigidez e intransigência se manifestam em forma de ataques e agressões, mas que aos poucos se complexifica e adquire nuances.

Sobretudo no trecho a seguir, Big Daddy explicita algumas das contradições e impasses de sua figura: apesar de ser um homem muito rico e deter "28 mil acres da terra mais rica deste lado do Vale do Nilo", Big Daddy se queixa de que não consegue "comprar a vida", o que o frustra. Para ilustrar seu argumento, ele conta ao filho uma anedota, um episódio que se deu na viagem:

> BIG DADDY: As crianças correndo descalças nas colinas áridas de Barcelona, na Espanha, mendigando nuas como cachorros famintos, uivando e chiando, e os padres gordos nas ruas de Barcelona. Tantos padres e tão gordos e tão simpáticos, ha-ha! Sabe que eu podia alimentar aquele país? Tenho dinheiro suficiente pra alimentar aquele maldito país, mas o animal humano é uma besta egoísta e acho que dinheiro que dei praquelas crianças que uivavam nas colinas em volta de Barcelona não ia dar nem pra forrar as cadeiras deste quarto, para pagar um forro novo pra esta cadeira! Porra, eu jogava dinheiro pra eles como se joga milho pras galinhas, jogava dinheiro só pra me livrar deles tempo suficiente pra voltar pro carro e ir embora... E depois no Marrocos, aqueles árabes, ora, lembro um dia em Marraquesh, aquela velha cidade árabe murada, me sentei num muro quebrado pra fumar um charuto, estava quente de pelar, e uma árabe em pé na estrada ficou me olhando até eu ficar sem graça. Ela ficou parada na estrada quente cheia de poeira e olhou para mim até eu ficar sem graça. Mas escuta. Ela estava com uma criança nua, uma menininha nua, mal conseguia andar, e depois de um tempo ela colocou a criança no chão e deu um empurrão e sussurrou uma coisa para ela. A criança veio, mal conseguia andar, veio cambaleando até mim e - Jesus, me dá ânsia lembrar isso! Ela esticou a mão e tentou desabotoar minha calça! Aquela criança não tinha cinco anos ainda! Acredita? Ou acha que estou inventando? Voltei pro hotel e disse pra Big Mama: "Arruma as malas! Vamos sumir deste país..."[264]

---

[263] Ibid., p. 86. *"BIG DADDY: [...] Life is important. There's nothing else to hold on to. A man that drinks is throwing his life away. Don't do it, hold on to your life. There's nothing else to hold on to... […]"*

[264] Ibid., pp. 89 – 90. *"BIG DADDY: The hills around Barcelona in the country of Spain and the children running over those bare hills in their bare skins beggin' like starvin' dogs with howls and screeches, and how fat the priests are on the streets of Barcelona, so many of them and so fat and so pleasant, ha ha! – Y'know I could feed that country? I got money enough to feed that goddam country, but the human animal is a selfish beast and I don't reckon the money I passed out there to those howling children in the hills around Barcelona would more than upholster one of the chairs in this room, I mean pay to put a new cover on this chair! Hell, I threw them money like you'd scatter feed corn for chickens, I threw money at them just to get rid of them long enough to climb back into th' car and – drive away... And then in Morocco, them Arabs, why, prostitution begins at four or five, that's no exaggeration, why, I remember one day in Marrakech that old walled Arab city, I set on a broken-down wall*

No trecho, Big Daddy demonstra ter plena consciência da brutal desigualdade que há entre ele e aquelas pobres criaturas, as quais poderiam ser salvas de sua condição de miséria pura e simplesmente por ação de um único homem, que teria dinheiro "para alimentar aquele maldito país", o que não acontece, no entanto — para Big Daddy, isso não se deve a qualquer arranjamento social e econômico, mas à ganância e do egoísmo do "animal humano". Em face da pobreza extrema, o observador escolhe manter a distância que já existe e, enfim, aumentá-la: ele arruma as malas e some daquele país. O relato revela mais uma vez o tipo de operação ideológica que se dá na passagem do mundo real para o mundo "compreendido" por Big Daddy: mesmo sabendo que o dinheiro compra quase tudo, mas não compra "a vida perdida", Big Daddy se recolhe a sua posição de "besta egoísta" e faz a escolha não pela vida daquelas crianças, mas pelo dinheiro.

Isso porque, segundo ele, o animal humano nem mesmo quando está perdendo a vida "sente pena dos outros", e por isso consome de forma compulsiva, na esperança "maluca" de que uma dessas compras lhe dure para sempre e lhe valha a vida toda.[265] Assim como em sua reflexão sobre o capital, Big Daddy se mostra sensível ao mundo, mas não parece capaz de compreendê-lo. Os trechos servem à peça como fixação de um tempo histórico e de um tipo de consciência falseadora, não de um homem, mas de uma classe, a quem a relação entre desigualdade e concentração de capital são frutos da característica intrinsecamente egoísta da "criatura humana", que seria ganancioso *por natureza*. No texto, a demonstração dessa consciência parcial sobre o mundo é o que permite "justificar" a contradição encarnada por Big Daddy.

A fala do velho Pollitt não revela uma falsa moralidade, ou mesmo alguma espécie de imoralidade da classe burguesa, porque Big Daddy dá todos os sinais de estar em desacordo com os efeitos nocivos do "egoísmo humano" que critica e de que se vê vítima. Mesmo sendo atacado por todos os lados por aqueles que só têm interesse em suas posses, Big Daddy não parece capaz de perceber que é sua postura de manutenção e conservação daquela estrutura que

---

to have a cigar, it was fearful hot there and this Arab woman stood in the road and looked at me till I was embarrassed, she stood stock still in the dusty hot road and looked at me till I was embarrassed. But listen to this. She had a naked child with her, a little naked girl with her, barely able to toddle, and after a while she set this child on the ground and give her a push and whispered something to her. This child come toward me, barely able t' walk, come toddling up to me and – Jesus, it makes you sick t' remember a thing like this! It stuck out its hand and tried to unbutton my trousers! That child was not yet five! Can you believe me? Or do you think that I am making this up? I wint back to the hotel and said to Big Mama, Git packed! We're clearing out of this country…"

[265] Ibid., p. 91. *"BIG DADDY: – The human animal is a beast that dies and if he's got money he buys and buys and buys and I think the reason he buys everything he can buy is that in the back of his mind he has the crazy hope that one of his purchases will be life everlasting! – Which it never can be – The human animal is a beast that –"*

ele mesmo ajudou a construir que mantém as "coisas" funcionando desse jeito. Ao ilustrar o contato do personagem com a pobreza extrema, o texto nos permite conhecer uma forma de consciência bastante particular, cuja formação só pode ser entendida em relação às condições sociais e históricas em que se deu.

Big Daddy deixa claro o motivo por aquela digressão: ele sentiu muito medo de morrer quando viu a vida passar diante dos olhos e se deu conta de sua condição de "besta humana." Quando o anjo da morte lhe tocou os ombros, ele se deu conta de sua finitude, pois, diferentemente dos animais, o homem não recebeu a benção da "ignorância da mortalidade" — o que não quer dizer, no entanto, que diante da consciência da morte, o homem escolha falar.[266] Mesmo quando percebe que perderá a vida, a criatura humana, segundo ele, escolhe o caminho do silêncio, da omissão e da mentira, pois tem medo da vida. O trecho funciona como estratégia de Big Daddy para alcançar seu objetivo, que é fazer com que Brick fale, pois, segundo ele, tendo estado diante da morte, pôde contemplar o céu *("The sky is open!"*), e gostaria que o filho fizesse o mesmo.

Big Daddy promete que a partir de então não mais viverá "batendo, estraçalhando e derrubando", metáforas da busca pelo sucesso, mas que baixará a guarda e tocará as coisas da vida com calma e delicadeza.[267] Mais ainda: agora que viu a morte de frente, não dará mais atenção às "convenções" e aos "escrúpulos", e irá desfrutar dos prazeres sexuais de que sempre abriu mão para manter um casamento infeliz com Big Mama. Agora que ainda tem alguma energia sexual sobrando (*"I got a few left in me..."*), vai gastar com uma "mulher gostosa", não importa o quanto ela custe. Essa experiência de quase-morte de Big Daddy é que o fez conhecer sobre o "valor da vida" e questionar a busca pelo sucesso, a ganância humana e as convenções sociais. Agora, ele parece estar mais conectado com a vida em seu "estado natural", fala do céu, fala de sexo, o que explicaria sua tentativa de tirar do filho um pouco de "vida".

Diante da contemplação da finitude da vida e do egoísmo da criatura humana, no entanto, Big Daddy promete gastar o pouco de energia que tem "arrancando a roupa e cobrindo de diamantes e de peles" uma mulher qualquer, e "trepar com ela" até no inferno.[268] Associando

---

[266] Ibid., pp. 93 – 94. *"BIG DADDY: Ignorance – of mortality – is a comfort. A man don't have that comfort, he's the only living thing that conceives of death, that knows what it is. The others go without knowing, which is the way that anything living should go, go without knowing, without any knowledge of it, and yet a pig squeals, but a man sometimes, he can keep a tight mouth about it. Sometimes he* – [There is a deep, smouldering ferocity in the old man.] – *can keep a tight mouth about it."*

[267] Ibid., p. 94. *"BIG DADDY: […] Hell! I can breathe! – All of my life I been like a doubled up fist…* [He pours a drink.] *Poundin', smashin', drivin' I – now I'm going to loosen these doubled up hands and touch things easy with them..."*

[268] "*BIG DADDY: […] I'm going to pick me a choice one, I don't care how much she costs, I'll smother her in--minks! Ha ha! I'll strip her naked and smother her in minks and choke her with diamonds! Ha ha! I'll strip her*

sexo a dinheiro e artigos de luxo, o personagem atrela ao sentido de "viver a vida" o usufruto da riqueza de que é dono. As declarações contraditórias de Big Daddy constroem o relevo de uma personagem que se encontra em crise, no sentido mais amplo da palavra. Cindido, Big Daddy parece querer instilar no filho algum sentido de "vida" e alertá-lo quanto à corrosividade e os malefícios das riquezas, das posses, enfim, do dinheiro, os quais, uma vez valorizados pelo homem, podem se tornar vetores de algo que não seja a vida, ou seja, vetores da morte. Ao mesmo tempo, no entanto, Big Daddy se mantém firme em sua tarefa de tirar de Brick alguma resposta que, ele pensa, terá a capacidade de resolver o problema que Big Daddy tem de resolver enquanto ainda estiver vivo, que é o problema da sucessão. Apesar de suas reflexões e digressões, o horizonte de resolução do problema de Big Daddy é ainda a preservação da propriedade, como o final do segundo ato deixa claro.

5.3 BIG DADDY E SKIPPER: FALSIDADE E TOLERÂNCIA

Ao longo de toda a conversa com o pai, Brick está inquieto. Quando Big Daddy pergunta por que ele não para quieto, ele se queixa de que ainda não ter conseguido alcançar "o clique" que acontece na cabeça dele quando ele bebe, um tipo de mecanismo que, como um botão, tem a capacidade de tranquilizá-lo. Basta que ele beba o suficiente para que "a luz quente" se apague e "a noite fria" se acenda,[269] e que de preferência esteja sozinho. Quando ele tenta se retirar, Big Daddy atira suas muletas para longe. Brick diz que, se for preciso, sairá de lá rastejando. O pai o adverte: se ele não tomar cuidado, sairá se rastejando da plantação em direção a *Skid Row*, forma de se referir, em inglês, à área urbana decadente de uma cidade, frequentemente habitada por alcoólatras e vagabundos. A fala é simbólica, pois retrata aquilo que parece ser exatamente o percurso que Brick está disposto a traçar, já que dá todos os sinais de recusa da herança do pai e se entrega cada vez mais ao álcool e suas leis próprias. Ele diz ao pai: "Isso vai acontecer, Big Daddy."[270]

---

naked and choke her with diamonds and smother her with minks and hump her from hell to breakfast." Ibid., pp. 98 – 99.

[269] Ibid., p. 100. *"BRICK: This click that I get in my head that makes me peaceful. I got to drink till I get it. It's just a mechanical thing, something like a – like a – like a – [...] Switch clicking off in my head, turning the hot light off and the cool night on and –"*

[270] Ibid., p. 102. *"BIG DADDY: If you ain't careful you're gonna crawl off this plantation and then, by Jesus, you'll have to hustle your drinks along Skid Row! / BRICK: That'll come, Big Daddy."*

Big Daddy se inflama: "Não, não vai. Você é meu filho e eu vou endireitar você. Agora que me endireitei, vou endireitar você."[271] Ele avança contra o filho, impede que ele saia do quarto, agarra-o pela manga do pijama e exige que ele fique: "Sou o chefe aqui agora!" Brick tenta pegar a muleta de novo, mas o pai arranca o objeto de Brick, que pula mancando e gritando de dor. Ele enfim pergunta ao filho: "Por que você bebe? Por que está jogando a vida fora, rapaz, como uma coisa nojenta que você pegou na rua?"[272] Depois de insistir, ele recebe uma resposta de Brick: "Digo em uma palavra: [...] NOJO!"[273]

Nesse momento, o relógio bate "suave e docemente": intromissão da rubrica na ação em andamento, o relógio "avisa" que o tempo está se esgotando e que a partida se encaminha para um fim. Do que Brick sente nojo? Para que o filho responda, Big Daddy concorda em lhe preparar uma bebida, e a entrega ao filho "solenemente". Brick pergunta: "Já ouviu a palavra 'falsidade'?" Quando Brick dá ao pai essa resposta, tem início a parte final do segundo ato. A "falsidade" a que ele se refere é o elemento que traz de volta ao texto a personagem de Skipper e que permite a Big Daddy conhecer a verdade sobre seu câncer. Através do símbolo da mentira, o texto interconecta a questão da sucessão, ou seja, da propriedade, ao tema da homossexualidade.

Big Daddy responde à pergunta: "Claro. Falsidade é uma palavra chique com a qual políticos sacanas gostam de se acusar." Brick rebate: "Sabe o que significa?", ao que Big Daddy responde: "Sim, senhor, mentiras e mentirosos."[274] Quando o pai pergunta se tem alguém mentindo para o filho, a rubrica sinaliza mais uma vez a presença de convidados na festa e sua insistência em bajular o aniversariante: em coro, do lado de fora do palco, as crianças gritam: "Queremos Big Dad-dee! Queremos Big Dad-dee!" Ele se irrita com o laconismo do filho e explode:

> BIG DADDY: O que você sabe sobre falsidade? Porra! Eu podia escrever um livro sobre isso. Sabia? Podia escrever um livro e ainda não dava pra esgotar o assunto. Isso, eu podia, podia escrever uma porra de um livro sobre isso e ainda não chegava nem perto de concluir o assunto! Pense em todas as mentiras que tenho que aguentar! Fingimentos! Isso não é falsidade? Por exemplo, fingir que gosto da Mãezona! Não

---

[271] Ibid., p. 102. *"BIG DADDY: Naw, it won't. You're my son, and I'm going to straighten you out; now that I'm straightened out, I'm going to straighten you out!"* (Note-se que o verbo "endireitar" ["*to straighten"*] também poderia ser usado como sinônimo de "transformar alguém em heterossexual".)

[272] Ibid., p. 106. *"BIG DADDY: First you answer my question. Why do you drink? Why are you throwing your life away, boy, like somethin' disgusting you picked up on the street?"*

[273] Ibid., pp. 106 – 107. *"BRICK: Why do I drink? / BIG DADDY: Yeah! Why? / BRICK: Give me a drink and I'll tell you. / BIG DADDY: Tell me first! / BRICK: I'll tell you in one word. / BIG DADDY: What word? / BRICK: DISGUST!* [The clock chimes softly, sweetly. Big Daddy gives it a short, outraged glance.]"

[274] Ibid., p. 108. *"BIG DADDY: Sure. Mendacity is one of them five-dollar words that cheap politicians throw back and forth at each other. / BRICK: You know what it means? / BIG DADDY: Don't it mean lying and liars? / BRICK: Yes, sir, lying and liars."*

> suporto ver, ouvir ou sentir o cheiro dessa mulher há mais de quarenta anos, mesmo quando eu deitava com ela! Regularmente como um relógio... Fingir que amo esse filho da puta do Gooper e a Mae e aqueles cinco papagaios selvagens azucrinando meus ouvidos. Jesus. Não consigo olhar pra eles! A igreja! Me enche o saco, mas eu vou! Vou e fico sentado escutando aquele pastor idiota! Os clubes: Elks! Maçonaria! Rotary![275] Porra! *(Um espasmo de dor o faz apertar a barriga. Ele afunda em uma cadeira e sua voz fica mais suave e mais rouca.)* De você eu gosto muito por algum motivo, sempre tive um tipo de sentimento – afeto – respeito – é, sempre... Você e o meu sucesso como fazendeiro são minha única devoção na vida! Essa é a verdade... Não sei por que, mas é. Eu convivo com a falsidade! Por que você não pode? Porra, tem que viver com isso, não tem jeito de viver sem falsidade, ou tem?[276]

A fala de Big Daddy poderia servir como síntese de toda a peça: de uma só vez, ele conjuga quase todos os personagens na festa e resume seus objetivos em torno de uma única palavra: falsidade. Big Mama, Gooper, Mae, as crianças, a Igreja (representada pelo Reverendo) e mesmo os clubes fraternais que Big Daddy frequenta são símbolos dessa falsidade, o que faz com que ele precise *fingir* gostar dessas pessoas, quando em verdade as detesta. Ficam de fora da lista apenas Brick e, por extensão, Maggie, já que o filho é a única pessoa por quem o velho Pollitt sempre sentiu afeto e respeito. A fala de Big Daddy é interpolada por um espasmo de dor, cuja função aqui é a mesma das batidas do relógio ao longo do segundo ato: anunciar o fim do jogo que se avizinha, demarcando a presença do elemento da morte. A pergunta resignada com que ele encerra seu desabafo ("Porra, tem que viver com isso, não tem jeito de viver sem falsidade, ou tem?") é a sugestão de "solução" que Big Daddy faz para o problema enfrentado pelo filho: da mesma forma que ele pôde aturar a falsidade daqueles à sua volta, Brick deveria ser capaz de fazer o mesmo.

---

[275] Assim como a Maçonaria, a Elks e a Rotary são organizações fraternais cujos objetivos variam desde promover filantropia e serviços humanitários a promover valores éticos e políticos. São frequentadas majoritária ou exclusivamente por homens ligados aos estratos de poder na sociedade, o que se garante através de ingresso restrito ou atrelado a doações e contribuições financeiras. A *Benevolent and Protective Order of Elks* (Ordem Benevolente e Protetora dos Alces) é uma ordem fraternal americana fundada em 1868, em Nova Iorque; o primeiro *Rotary Club* (Clube Rotary) foi fundado em 1905, em Chicago; e o surgimento da Maçonaria remonta ao final do século XIV na Europa e está intimamente relacionada aos preceitos filosófico-políticos do Iluminismo e do Liberalismo.

[276] WILLIAMS, op. cit., p. 110. *"BIG DADDY: What do you know about this mendacity thing? Hell! I could write a book on it! Don't you know that? I could write a book on it and still not cover the subject? Well, I could, I could write a goddam book on it and still not cover the subject anywhere near enough!! – Think of all the lies I got to put up with! – Pretences! Ain't that mendacity? Having to pretend stuff you don't think or feel or have any idea of? Having for instance to act like I care for Big Mama! – I haven't been able to stand the sight, sound, or smell of that woman for forty years now! – even when I laid her! – regular as a piston.... Pretend to love that son of a bitch of a Gooper and his wife Mae and those five same screechers out there like parrots in a jungle? Jesus I Can't stand to look at 'em! Church! – it bores the Bejesus out of me but I go!--I go an' sit there and listen to the fool preacher! Clubs! – Elks! Masons! Rotary! – crap!* [A spasm of pain makes him clutch his belly. He sinks into a chair and his voice is softer and hoarser.] *You I do like for some reason, did always have some kind of real feeling for – affection – respect – yes, always… You and being a success as a planter is all I ever had any devotion to in my whole life! – and that's the truth… I don't know why, but it is! I've lived with mendacity! – Why can't you live with it? Hell, you got to live with it, there's nothing else to live with except mendacity, is there?"*

A escolha de Brick, como sabemos, é outra. Em vez de simplesmente suportar a falsidade e conviver com ela, como sugere o pai, Brick escolhe o álcool para matar seu nojo pela falsidade. Big Daddy não se conforma: para ele, entregar-se ao álcool é uma forma de jogar fora a vida. Por que não se matar de uma vez?[277] É nesse momento que Big Daddy confirma aquilo que Margaret, no primeiro ato, já havia anunciado, e que se revela como o principal objetivo de Big Daddy com aquela conversa. Ele diz que, quando ainda achava que sua hora tinha chegado, cogitou deixar a fazenda para Brick, já que odeia Gooper e Mae e sabe que eles também o odeiam. Em uma fala de "ritmo torrencial e fúria", Big Daddy diz:

> BIG DADDY: E eu pensei, não! Depois pensei, sim! É, não conseguia me decidir. Odeio o Gooper e seus cinco macaquinhos e a vagabunda da Mae! Por que eu deveria deixar mais de 28 mil acres da terra mais rica deste lado do Vale do Nilo para quem não é da minha estirpe? Por outro lado, Brick, por que porra eu deveria financiar a bebida de um maldito idiota? Gostando dele ou não, bom, até mesmo amando! Por que devia fazer isso? Sustentar um comportamento inútil? Podridão? Corrupção?[278]

Big Daddy confessa ainda não ter escrito seu testamento, mas diz que, agora que sabe que não vai mais morrer, pode esperar para ver se Brick "se endireita". Fica claro aqui o problema da sucessão da propriedade sendo discutido na peça: diante da possibilidade da morte, Big Daddy precisa que o herdeiro de suas terras seja uma pessoa "à altura" da grandiosidade da plantação e da carreira que ele construiu. Suas opções são apenas duas, mas ambas parecem corrompidas: de um lado, há a falsidade de Gooper; de outro, a inutilidade de Brick, consequência de seu alcoolismo. O comportamento destrutivo do filho mais novo, no entanto, deve-se ao nojo que ele sente por essa mesma falsidade de que Gooper é símbolo, de modo que se possa concluir que o elemento que impede o magnata de passar seu bastão de forma "natural" é a mesma "coisa" com que o fazendeiro teve de conviver sua vida toda, para chegar aonde chegou: falsidade, mentiras, mentirosos, enfim, "*mendacity*".

---

[277] Ibid., p. 111. "*BRICK: Yes, sir. Yes, sir, there is something else that you can live with! / BIG DADDY: What? / BRICK [lifting his glass]: This! – Liquor... / BIG DADDY: That's not living, that's dodging away from life. / BRICK: I want to dodge away from it. / BIG DADDY: Then why don't you kill yourself, man? / BRICK: I like to drink.... / BIG DADDY: Oh, God, I can't talk to you...*"

[278] Ibid., p. 112. "*BIG DADDY: Not as sorry as I am. I'll tell you something. A little while back when I thought my number was up* – [This speech should have torrential pace and fury.] – *before I found out it was just this – spastic – colon. I thought about you. Should I or should I not, if the jig was up, give you this place when I go – since I hate Gooper an' Mae an' know that they hate me, and since all five same monkeys are little Maes an' Goopers. – And I thought, No! – Then I thought, Yes! – I couldn't make up my mind. I hate Gooper and his five same monkeys and that bitch Mae! Why should I turn over twenty-eight thousand acres of the richest land this side of the valley Nile to not my kind? – But why in hell, on the other hand, Brick – should I subsidize a goddam fool on the bottle? – Liked or not liked, well, maybe even – loved! – Why should I do that? – Subsidize worthless behaviour? Rot? Corruption?*"

Ao contar para Brick de seus planos, Big Daddy parece tentar convencê-lo da importância de que ele pare de beber. Brick, no entanto, mantém-se indiferente. "Você acha que estou brincando?", o pai pergunta ao filho. Brick responde que não. "Mas não se importa?", Big Daddy replica. O filho: "Não, senhor, não me importo." O ex-atleta sai mancando e para diante da sacada, enquanto o céu se cobre de sucessivos flashes de luz. A presença dos elementos de luz, como em outros momentos, surge aqui como mecanismo de poder revelador. É nesse momento que Big Daddy muda sua estratégia de jogo e, pela primeira vez na peça, adota uma posição de afeto em relação a um outro personagem. Sua voz abaixa, e de repente "há algo de tímido" em sua voz, alguma coisa que é "quase ternura" em seu gesto de contenção.[279]

O pai desabafa: em todas as vezes que conversaram, ele sempre sentiu que havia alguma coisa deixada *não dita* porque nenhum dos dois foi "honesto o suficiente" para dizer. Como última solução para a apatia do filho, Big Daddy chega a sugerir que Brick volte a trabalhar como comentarista esportivo. "Sentar numa cabine de vidro sem poder jogar? Comentar o que não posso fazer enquanto outros fazem? Sofrer de fora as perdas de uma guerra sem poder estar no campo de batalha?"[280] O elemento do jogo é trazido de novo ao texto, e dessa vez para nos lembrar da posição de Brick de alguém que desistiu de jogar. Enquanto todos os membros da família parecem interessados em competir em uma batalha pela fortuna de Big Daddy, e enquanto Big Daddy contra-ataca a todos e tenta se defender, Brick se afasta da arena o tanto quanto pode, e não faz questão de comentar a partida. Ele sairia definitivamente do campo de batalha se pudesse, mas está impedido de andar e todos parecem obstinados a prendê-lo ali. Resta a ele a bebida, que, se não o tira de campo, ao menos o ajuda com o enjoo que sente em ver, de uma "cabine de vidro", a partida se desenrolar diante de seus olhos.

Big Daddy está cheio da "conversa fiada" de Brick, que fala de nojo, mas não diz pelo quê, que fala de falsidade mas não especifica qual. O pai decide então dar seu golpe final e arrancar do filho o seu "algo não dito". Assim como Maggie fez quando quis desestabilizar Brick, Big Daddy traz ao ringue o nome de Skipper. Pela segunda vez, o melhor amigo de Brick surge no jogo como uma espécie de "carta coringa", lançada contra Brick sempre como último recurso para fazê-lo reagir, quando as tentativas do pai e da mulher de convencê-lo acerca da urgência do problema de sucessão não parecem surtir efeito. Nos momentos em que o nome de Skipper é mencionado, a reação do personagem é enérgica e ele instantaneamente reage.

---

[279] [His voice drops. Suddenly there is something shy, almost tender, in his restraining gesture.] Ibid., p. 113.
[280] *"BRICK: Sit in a glass box watching games I can't play? Describing what I can't do while players do it? Sweating out their disgust and confusion in contests I'm not fit for?"* Ibid., pp. 114 – 115.

Sentindo-se obrigado a contragolpear, Brick vai em silêncio até sua muleta, e então pergunta para o pai: "O que você está sugerindo?" Big Daddy diz que Gooper e Mae teriam insinuado que havia alguma coisa "anormal" (*"not right exactly"*) na relação de Brick com Skipper, assim como Maggie fizera no primeiro ato. Brick questiona o pai e pergunta se ele também estava insinuando isso. Big Daddy diz, gentilmente: "Calma aí, um minuto, meu filho. Vi muita coisa na minha época." Ele conta ao filho como era sua vida antes de 1910, quando chegou à propriedade de Straw e Ochello: ele diz que rodou o país, dormiu em abrigos de vagabundos ("*hobo jungles and railroad Y's*"[281]), penhorou seus sapatos furados e dormiu em vagões cheios de algodão (*"wagons of cotton"*), até que foi acolhido pelo casal de proprietários daquela fazenda.

Ao mencionar suas origens na pobreza, Big Daddy parece querer convencer o filho de que, nos tempos em que viveu às margens da sociedade, viu "de tudo" e que, por isso, entendia "muitas coisas"[282] — não haveria, portanto, motivos para Brick se ofender com a insinuação de que ele e Skipper teriam tido uma relação homossexual. No relato que faz, Big Daddy revela que seu primeiro contato com a homossexualidade se deu no período de sua vida em que ocupou os espaços marginais da sociedade. Em seguida, foi adotado por um casal de homossexuais, cuja posição naquele sistema era, ao contrário, de centralidade. Mesmo tendo visto "de tudo", no entanto, Big Daddy não parece capaz de enxergar aquele elemento "metafísico" de ternura com que a primeira rubrica da peça apresenta o casal de proprietários, e se refere à relação como algo anormal. Ele conta que quando Jack Straw morreu, o "coitado" do Peter Ochello parou de comer "como um cachorro faz quando o dono morre, e morreu também", o que deixou Big Daddy responsável pela administração da propriedade. Onde havia ternura e devoção mútua — um amor tão profundo que um não poderia viver sem o outro —, Big Daddy enxergava a relação não-humana de dependência entre um mestre e um cachorro, dois seres que, apesar de manterem relação de afeto, sequer podem se comunicar com linguagem.

A fala, breve que seja, ilustra um ponto central da figuração da homossexualidade na peça: a experiência sendo descrita diz respeito à forma como determinados comportamento ou

---

[281] "*Hobo jungles*" eram acampamentos improvisados à beira das linhas-férreas, especialmente na junção triangular e em formato de Y de três linhas diferentes ("*railroad Y's*"), onde pessoas dormiam, muitas vezes por dias, enquanto esperavam pela saída de um trem. Era um local comumente frequentado por andarilhos, pessoas desempregadas ou em situação de vulnerabilidade social, os "hobos" (vagabundos). Alguns eram mais permanentes do que outros, mas todos tinham em comum serem um espaço de refúgio, um lugar isolado onde a pessoa podia comer, dormir, ler um jornal e se lavar antes de sair novamente.

[282] WILLIAMS, op. cit., p. 117. *"BIG DADDY* [gently]*: Now, hold on, hold on a minute, son. I knocked around in my time.*" Para Bibler (2002, p. 389), a ambiguidade da expressão "*knock around"*, que pode significar "vadiar", mas também "aprontar", em sentido sexual, seria um indício de que Big Daddy também teria se envolvido em relações homossexuais no tempo em que era jovem, e que, por esse motivo, tentava convencer o filho da sua tolerância.

identidade sexuais carregam valores diferentes a depender da posição que ocupam na sociedade. No texto, as práticas homossexuais presenciadas por Big Daddy na periferia do sistema estavam relacionadas às condições de exploração e pobreza; no centro do sistema, no entanto, ganham caráter metafísico — não, é claro, sem que sejam animalizadas. O posicionamento do pai, ainda que possa revelar certa incompreensão do que haveria de afetivo e metafísico na relação entre Straw e Ochello, tem a função de aproximar as figuras de Brick e Skipper às de Straw e Ochello, e de sugerir que, assim como havia uma mútua relação de dependência entre os proprietários originais, também Skipper dependia de Brick e vice-versa.

> BIG DADDY: Só estou dizendo que entendo –
> BRICK *(violentamente):* Skipper morreu. Eu não parei de comer!
> BIG DADDY: Mas começou a beber. *(Brick gira sobre a muleta e joga o copo através do quarto gritando.)*[283]

O que o filho entende como um ataque é, Big Daddy vê com olhos "tolerantes". Nos dois casos, haveria uma relação de afeto tão forte que quando uma das partes morre, a outra para de comer, ou, nesse caso, começa a beber. A comparação enfurece Brick, a quem a simples insinuação de que teria havido algo de sexual na sua relação com Skipper é revoltante.

> BRICK: Ah, você também acha, você me chama de filho e viado. Talvez seja por isso que você tenha colocado Maggie e eu neste quarto que era do Jack Straw e do Peter Ochello, onde aquelas duas tias velhas dormiam numa cama de casal em que morreram.[284]

Ao mencionar o quarto do casal, onde se desenrola toda a ação da peça, Brick retoma a ligação que existe entre o surgimento da propriedade e o presente cênico, e repõe a ideia já apresentada na rubrica inicial de que o quarto seria "poeticamente assombrado" pelos espectros do seu antigo casal de donos. Brick grita: "VOCÊ TAMBÉM ACHA?" [...] "Você também acha isso? Acha? Acha que eu e Skipper fazíamos – sodomia! – juntos?"[285] Se o pai parece tolerante e tenta aproximar-se do filho, dirimindo o aspecto negativo das insinuações, Brick raciocina em sentido contrário. Para ele, a acusação sendo feita era de que ele e seu amigo haviam praticado *sodomia*, termo carregado de conotação religiosa e que remete a práticas imorais e pecaminosas — não à toa, momentos antes dessa fala, o Reverendo Tooker aparece

---

[283] Ibid., p. 119. *"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.]"

[284] Ibid., pp. 117 – 118. *"BRICK: Oh, you think so, too, you call me your son and a queer. Oh!! Maybe that's why you put Maggie and me in this room that was Jack Straw's and Peter Ochello's, in which that pair of old sisters slept in a double bed where both of 'em died!"*

[285] Ibid., p. 119. *"BRICK: YOU THINK SO TOO? […] You think so, too? You think so, too? You think me an' Skipper did, did, did! – sodomy! – together?"*

nas portas da sacada, "a corporificação viva da devota e convencional mentira"[286], à procura do banheiro masculino.

Brick parece incontrolável, e pela primeira vez encontra-se em posição de absoluta fragilidade. Ele fala gritando, de forma tão descontrolada que, ao final de suas falas, cai de joelhos, sem sequer se atentar à dor:

> BRICK: É isso que você –
> BIG DADDY: – UM – um minuto!
> BRICK: Você acha que fazíamos coisas sujas, Skipper e –
> BIG DADDY: Por que está gritando assim? Por que está –
> BRICK: – eu, é isso que pensa de Skipper, é isso –
> BIG DADDY: – tão nervoso? Não acho nada? Não sei de nada. Só estou dizendo que...
> BRICK: Acha que Skipper e eu éramos dois velhos sujos?
> BIG DADDY: Agora chega –
> BRICK: Straw? Ochello? Um casal de –
> BIG DADDY: Agora só –
> BRICK: – bichinhas? Viados? É isso que você –
> BIG DADDY: Shiiiuuuu.
> BRICK: – acha? *(Ele perde o equilíbrio e cai de joelhos sem perceber a dor. Segura na cama e levanta se arrastando.)*[287]

Brick está suando frio, e levanta-se com a ajuda do pai. O que o assusta é que o pai fale tão naturalmente sobre "uma coisa dessas". "Não vê como as pessoas se sentem com uma coisa assim? Como têm nojo dessas coisas?"[288] Aqui, Brick contra uma anedota que desloca o tema da narração para um espaço longínquo. Ele conta que, uma vez, na faculdade, um dos membros da fraternidade em que ele e Skipper eram membros foi expulso do campus acusado de sodomia, e fugiu para a África do Norte. A relação entre centro e periferia no que diz respeito à figuração da experiência de homossexualidade é retomada aqui: o rapaz que foi acusado de comportamentos homossexuais precisou fugir de uma fraternidade, espaço das agremiações de poder no contexto universitário estadunidense, em direção às "beiradas" do mundo.

---

[286] Ibid., p. 118. *"BIG DADDY: Now just don't go throwing rocks at –* [Suddenly Reverend Tooker appears in the gallery doors, his head slightly, playfully, fatuously cocked, with a practised clergyman's smile, sincere as a bird-call blown on a hunter's whistle, the living embodiment of the pious, conventional lie. Big Daddy gasps a little at this perfectly timed, but incongruous, apparition.] – *What're you looking for, Preacher? / REVEREND TOOKER: The gentlemen's lavatory, ha ha! – heh, heh..."*

[287] Ibid., p. 120. "*BRICK: You think we did dirty things between us, Skipper an' – / BIG DADDY: Why are you shouting like that? Why are you – / BRICK: – Me, is that what you think of Skipper, is that – / BIG DADDY: – so excited? I don't think nothing. I don't know nothing. I'm simply telling you what – / BRICK: You think that Skipper and me were a pair of dirty old men? / BIG DADDY: Now that's – / BRICK: Straw? Ochello? A couple of – / BIG DADDY: Now just – / BRICK: – fucking sissies? Queers? Is that what you – / BIG DADDY: Shhh. / BRICK: – think?* [He loses his balance and pitches to his knees without noticing the pain. He grabs the bed and drags himself up.]"

[288] *"BRICK: – Don't you know how people feel about things like that? How, how disgusted they are by things like that? Why, at Ole Miss when it was discovered a pledge to our fraternity, Skipper's and mine, did a, attempted to do a, unnatural thing with – We not only dropped him like a hot rock! – We told him to git off the campus, and he did, he got! – All the way to – / BIG DADDY: – Where? / BRICK: – North Africa, last I heard!"* Ibid., p. 121.

A "África do Norte", denominação vaga para a periferia do sistema, serve aqui de alegoria de um espaço marcado por primitivismo e desordem.[289] Big Daddy diz que o lugar de onde acaba de voltar é ainda mais longe do que esse: "o país da morte", "o outro lado da lua". Por esse motivo, nada mais o surpreenderia com facilidade, o que confirma a tese de que a relação dos personagens com a homossexualidade obedece a uma lógica de certa espacialização, geográfica, mas também metafórica. Naquele espaço em que se encontram os personagens, o centro da plantação e do sistema de que ela é índice, há as marcas da ordem e das convenções sociais, há espaço para ternura e para afetividade, para as relações de parceria e para o crescimento das "coisas" do capital. Em um espaço "outro", sempre distante, reinam a desordem, e prevalecem a sodomia e outros comportamentos sexuais desviantes: são o passado nas ruas de Big Daddy, a África do Norte, "o outro lado da lua" (ou seja, a morte).

Depois de ter visto o outro lado da lua, isto é, o além-mundo, Big Daddy se tornou ainda mais "tolerante" do que já era. Mesmo antes de ter quase experienciado a morte, no entanto, o personagem alega ter vivido sempre "com muito espaço" ao seu redor, de modo que nunca se deixou infectar pelas ideias dos outros. Nesse momento, Big Daddy relaciona de forma mais clara o tema da homossexualidade ao tema da propriedade: "Uma coisa mais importante que algodão, que você pode cultivar num lugar grande é a tolerância. Cultivei tolerância."[290] Ele, que tem um casal de homossexuais como figuras paternas, alega ter aprendido que a tolerância com o "diferente" é algo mais valiosa do que uma plantação de algodão. O que subjaz essa afirmação, no entanto, é a relação de contiguidade entre a plantação de algodão e o casal Straw/Ochello: índices do mesmo signo, a tolerância de Big Daddy e a manutenção da plantação precisam coexistir — sob o risco de que a ausência de tolerância coloque em risco a sobrevida da propriedade.

5.4 HOMOSSEXUALIDADE NA PLANTAÇÃO: ESTABILIDADE E SUCESSÃO

Se Big Daddy tenta a todo tempo associar a questão da homossexualidade e sua tolerância com o problema material a ser resolvido (a questão da sucessão), Brick caminha em direção oposta. Para ele, sua amizade com Skipper era tão pura e ideal que não poderia ser "manchada" com uma acusação daquele tipo:

---

[289] Também em *Suddenly Last Summer* (1958) o ambiente em que se praticam atividades homossexuais, a ilha de *Cabeza de Lobo*, na Espanha, é um espaço exótico e grotesco, tomado por selvagens e "brutos".

[290] Ibid., p. 122. *"BIG DADDY: Always, anyhow, lived with too much space around me to be infected by ideas of other people. One thing you can grow on a big place more important than cotton! – is tolerance! – I grown it.*"

> BRICK: Por que uma amizade excepcional, real e profunda, entre dois homens não pode ser respeitada como uma coisa limpa e decente sem ser considerada – [...] Bichas. *(Ao pronunciar esta palavra, podemos mensurar o alcance profundo e amplo da moral convencional que ele recebeu do mundo que logo cedo o coroou de louros.)* [...] Skipper e eu tínhamos algo puro e verdadeiro – uma amizade pura, durante quase toda a vida, até Maggie vir com essa insinuação que o senhor está falando. Normal? Não. Era muito rara pra ser normal. Qualquer coisa verdadeira entre duas pessoas é muito rara para ser normal.[291]

O raciocínio de Brick é semelhante àquele que o leva a pensar o problema da falsidade. A excepcionalidade de sua relação com Skipper se devia ao fato de que era pura e verdadeira, o que a destacaria de um mundo tomado por falsidade e mentiras, de modo que ela fosse "muito rara para ser normal" ("*too rare to be normal"*). Essa descrição do afeto entre os dois amigos mais uma vez os aproxima de Straw e Ochello, entre os quais havia "uma ternura incomum" ("*a tenderness which was uncommon"*), segundo a rubrica de abertura. Mesmo tentando se afastar da comparação com o casal, que Brick chama de "bichas", ele reafirma que sua relação com Skipper era superior a qualquer tipo de normalidade "do mundo", assim como era o caso do casal de proprietários, que só puderam viver uma vida amorosa duradoura porque se sobrepuseram a essa normalidade, isolando-se, ao menos metaforicamente, no espaço da plantação. A recusa à normalidade é sinônimo, nesse caso, de controle: no centro de um império, a opção de não aderir às normas do mundo era financeira e politicamente viável. Para Brick, no entanto, o peso das normas sociais parecia ser mais oneroso: "o alcance profundo e amplo da moral convencional que ele recebeu do mundo",[292] como sugere a rubrica, são os valores de uma norma social em que não haveria espaço para a relação de ternura entre dois homens.

O que separa Brick/Skipper de Straw/Ochello é o fato de que, apesar de Brick também ter sido criado na plantação, ele não ocupou a posição de controle dessa propriedade. O mundo "que logo cedo o coroou de louros" é o mundo da alta sociedade sulista, em que Brick cumpria a função mitológica de um herói americano, que, enquanto herói, precisava necessariamente incorporar os mais altos valores do mundo que representava. Tendo nascido e sido criado durante o período da Segunda Guerra, Brick incorporou em especial os valores de uma

---

[291] Ibid., pp. 122 – 123. *"BRICK: Why can't exceptional friendship,* real, real, deep, deep *friendship! between two men be respected as something clean and decent without being thought of as – [...] Fairies...* [In his utterance of this word, we gauge the wide and profound reach of the conventional mores he got from the world that crowned him with early laurel.] *Skipper and me had a clean, true thing between us! – had a clean friendship, practically all our lives, till Maggie got the idea you're talking about. Normal? No! – It was too rare to be normal, any true thing between two people is too rare to be normal."*

[292] Ibid., p. 122. "[In his utterance of this word, we gauge the wide and profound reach of the conventional mores he got from the world that crowned him with early laurel.]"

sociedade que rapidamente se expandia e que, à medida que exercia seu poder sobre as outras nações e reafirmava seu chamado à grandeza, precisava de super-heróis. O que separa o casal de proprietários de Brick e Skipper é, afinal, o fato de que os últimos são filhos de uma segunda geração do *American Dream*: eram alunos universitários, heróis do futebol, membros de uma fraternidade. O que separava Brick de Skipper, no entanto, era que Brick, ao contrário do melhor amigo, tinha suas origens familiares em uma plantação, o que lhe garantiria alguns privilégios.

Se Big Daddy aprendeu a ser "tolerante" com aquilo que se considerava desviante, é porque, além de depender daquela tolerância para garantir a sobrevida da propriedade, não recaiu sobre ele o ônus de ser considerado "desviante." Por outro lado, subproduto de um processo de ascensão social que Brick não precisou viver por ter nascido herdeiro, Big Daddy "viu de tudo" e pôde conhecer as experiências de exceção e marginalidade da sociedade estadunidense. Na sua trajetória de ascensão, Big Daddy parece ter percebido aquilo que ainda parece não estar claro para Brick: ainda mais forte do que os mitos da sociedade americana e a moral convencional que a regem é a força de sobrevida do capital. Straw e Ochello, entendidos aqui como legítimos representantes da burguesia, porque efetivamente detinham os meios de produção, estavam acima de qualquer convenção social, e podiam se dar ao "luxo" de concretizar sua ternura no mundo, a despeito da moral desse mesmo mundo.

Big Daddy, ao ocupar o vácuo deixado por eles, incorporou também os valores necessários para a manutenção do poder: a importância da "tolerância" de Big Daddy, nesse caso, explica-se pela absoluta necessidade de que ela existisse para que a propriedade continuasse intacta, tanto no passado quanto agora, quando ele tenta convencer o filho a assumir o controle das terras. Ao insistir que Brick pare de beber e tome as rédeas da própria vida, ele reafirma seu compromisso com o capital, pois se preocupa em preparar um herdeiro que esteja à altura da tarefa que lhe for legada. Para conseguir fazer com que o filho pare de beber, ele precisa antes apresentá-lo a esse sistema de "tolerância" daqueles que estão ao centro.

Em troca dessa "Verdade" (a que o texto se refere como *"the Truth"*, em oposição direta a *"mendacity"*) que o pai tenta tirar de Brick, o filho decide contar a verdade sobre o diagnóstico de Big Daddy: "uma coisa inadmissível pela outra."[293] A coisa inadmissível que Big Daddy tenta tirar de Brick diz respeito às condições da morte de Skipper, que até esse momento não

[293] Ibid., pp. 123 – 124. "[Brick looks back at his father again. He has already decided, without knowing that he has made this decision, that he is going to tell his father that he is dying of cancer. Only this could even the score between them: one inadmissible thing in return for another.] […] [As Margaret did when her speech became' recitative', he looks out into the house, commanding its attention by his direct, concentrated gaze – a broken, 'tragically elegant' figure telling simply as much as he knows of the 'Truth'].”

foi esclarecida para o leitor. Os detalhes dessa passagem encontram-se na extensa rubrica que Tennessee incorporou à versão final do texto, e que discutiremos em momento posterior.[294] Dentre outras coisas, a rubrica alerta o leitor de que aquilo que pai e filho estão discutindo, "tímida e dolorosamente por parte de Big Daddy, feroz e violentamente por parte de Brick, é a coisa inadmissível que Skipper morreu para renegar entre eles."[295]

A "renegação" de que se fala aqui é o processo psicanalítico de recusa da consciência, comum em casos em que a exposição da verdade poderia representar algum dano (psicológico, sobretudo) ao sujeito, como acontece quando uma pessoa homossexual precisa "assumir" sua sexualidade em um meio repressivo. Foi esse processo de renegação que, segundo o texto, levou ao suicídio de Skipper. Quando o texto compara a "coisa inadmissível" que Big Daddy e Brick discutem (a questão da homossexualidade) com a "coisa inadmissível" que Brick vai contar à Big Daddy (a verdade quanto à sua morte), a associação sendo feita é, mais uma vez, aquela que conecta o tema da sexualidade ao tema da propriedade. Do ponto de vista formal, a "invasão" do passado no presente cênico, em torno da personagem de Skipper, é o elemento que tem a força de fazer conhecida a Verdade, tanto a de Brick quanto a de Big Daddy.

É a morte de Skipper, recontada e, portanto, recriada em cena, que terá o poder de revelar ao patriarca a eminência de sua morte. "Por que Skipper se destruiu? Por que você está se destruindo?", pergunta Big Daddy. Brick responde: "Certo. Você pediu, Big Daddy. Finalmente vamos ter aquela conversa verdadeira que você queria."[296] Em oposição à falsidade que parece reger todos os outros núcleos da família, há aqui, entre pai e filho, a Verdade em sua dimensão mais pura: associada à morte, já que, em vida, não parece ser possível haver qualquer verdade, apenas falsidade e mentira.

Antes de chegar à verdade de Big Daddy, Brick esclarece a sua. A história contada por ele remonta ao mesmo período narrado por Maggie na sua versão dos fatos, a época da faculdade, em que os dois amigos eram excepcionais jogadores de futebol, até que Margaret deu a Brick um "ultimato" para que eles se casassem: "É agora ou nunca", ela disse, e então Brick se casou com ela. Maggie passou a acompanhar o Dixie Stars, o time de futebol, nas

---

[294] Essa rubrica (pp. 116 – 117), talvez a mais importante do texto, foi introduzida por Williams na versão final do texto de *Cat*, e continha uma espécie de "advertência" quanto à questão da homossexualidade de Brick e de sua relação com Skipper. O trecho foi escrito em resposta à resenha do crítico teatral William Kerr, que, quando da estreia da peça em 1955, criticou a ambiguidade e a evasão com que a peça tratava do tema da homossexualidade. Trataremos dessa rubrica especificamente no capítulo 7, acerca da recepção crítica da peça.

[295] Ibid., p. 117. "[(…) The thing they're discussing, timidly and painfully on the side of Big Daddy, fiercely, violently on Brick's side, is the inadmissible thing that Skipper died to disavow between them." (…)]

[296] Ibid., p. 123. *"BIG DADDY: Why did Skipper crack up? Why have you? / […] BRICK [ominously]: All right. You're asking for it, Big Daddy. We're finally going to have that real true talk you wanted. It's too late to stop it, now, we got to carry it through and cover every subject."*

viagens para os jogos, e se comportava como "uma maluca": usava chapéus de pele de urso, casacos de algodão vermelho, e dava shows nos salões dos hotéis para comemorar as vitórias da equipe.

Quando Brick se machucou e não pôde jogar um dos jogos, ele assistiu da cama de um hospital uma das partidas, e "ficou louco" quando viu pela TV o jeito que Maggie agarrava o braço de Skipper. Brick sugere que talvez ela fizesse aquilo porque tenha sempre se sentido desprezada na relação, já que o máximo de intimidade que o casal tinha eram os momentos em que "trepavam feito dois gatos em cima do muro." Segundo Brick, foi por isso que Maggie colocou na cabeça de Skipper, que nunca foi muito inteligente, a ideia "suja e falsa" de que os dois amigos tinham um "caso enrustido, igual das duas tias velhas que viviam nesse quarto." Tendo acreditado nela, "o babaca do Skipper" foi para cama com Maggie, para provar que não era verdade, e, não tendo conseguido provar nada, terminou por achou que aquilo era mesmo verdade. Depois disso, Skipper teria se entregado à bebida, o que teria levado à sua morte.[297]

Big Daddy não está convencido daquela "história mal contada". Brick então "se lembra" de uma parte que deixou de fora: em um interurbano, Skipper ligou para Brick e fez a ele uma confissão, bêbado, e Brick então desligou a ligação. "Você deve ter falado alguma coisa para ele antes de desligar", o pai diz. Nada, segundo Brick, que afirma ter apenas desligado o telefone. Assim como Maggie tentava conseguir "alcançar" Brick e se ligar a ele afetivamente, pode-se imaginar que Skipper tenha ligado para o amigo na esperança de se aproximar dele: sua confissão, menos do que um *pedido* de consumação de o que quer que fosse, teria sido um desabafo e um pedido de ajuda.

Se a recusa de Brick é o que acarreta o suicídio de Skipper, o que fica revelada é que aquilo que causou a morte do rapaz foi sua tentativa frustrada de simbolicamente adentrar o espaço de poder e segurança que Brick habitava. Assim como Maggie tenta, a todo custo, gerar um filho de Brick para finalmente se inserir no centro daquele universo, em que há espaço para

---

[297] Ibid., p. 125. "*BRICK: She went on the road that fall with the Dixie Stars. Oh, she made a great show of being the world's best sport. She wore a – wore a – tall bearskin cap! A shako, they call it, a dyed moleskin coat, a moleskin coat dyed red! – Cut up crazy! Rented hotel ballrooms for victory celebrations, wouldn't cancel them when it – turned out – defeat.... MAGGIE THE CAT! Ha ha!* [Big Daddy nods.] – *But Skipper, he had some fever which came back on him which doctors couldn't explain and I got that injury – turned out to be just a shadow on the X-ray plate – and a touch of bursitis.... I lay in a hospital bed, watched our games on TV, saw Maggie on the bench next to Skipper when he was hauled out of a game for stumbles, fumbles! – Burned me up the way she hung on his arm! – Y'know, I think that Maggie had always felt sort of left out because she and me never got any closer together than two people just get in bed, which is not much closer than two cats on a – fence humping.... So! She took this time to work on poor dumb Skipper. He was a less than average student at Ole Miss, you know that, don't you?! – Poured in his mind the dirty, false idea that what we were, him and me, was a frustrated case of that ole pair of sisters that lived in this room, Jack Straw and Peter Ochello! – He, poor Skipper, went to bed with Maggie to prove it wasn't true, and when it didn't work out, he thought it was true! – Skipper broke in two like a rotten stick – nobody ever turned so fast to a lush – or died of it so quick.... – Now are you satisfied?"*

a tolerância e a afetividade, também Skipper tentou sem sucesso se aproximar do amigo, movimento de que a noite de amor frustrado entre os dois seria símbolo. Essa explicação serve a Big Daddy como confissão:

> BIG DADDY: Ah-ahn. Bom, de qualquer jeito – chegamos na mentira de que você tem tanto nojo e por isso está bebendo para matar o nojo, Brick. Você está culpando os outros. Esse nojo com a falsidade é nojo de você mesmo. Você! – cavou a cova do seu amigo e jogou ele dentro – antes de encarar a verdade com ele.
> BRICK: A verdade dele, não a minha!
> BIG DADDY: Que seja, a dele! Mas você não encarou com ele.
> BRICK: Quem consegue encarar a verdade? Você consegue?[298]

O nojo que Brick sente pela falsidade seria, segundo Big Daddy, nojo dele próprio — mais especificamente, nojo da mentira que ele teria "contado" para Skipper quando escolheu desligar o telefone, ou seja, quando escolheu não "encarar a verdade com ele." Quando Brick se defende, afirmando que aquela era a verdade de Skipper, mas não a sua, ele busca se esquivar da acusação implícita de que foi ele quem não teve a coragem de dizer a Skipper o que sentia. Se tomarmos como verdade que a falsidade seja um dado da normalidade nas sociedades capitalistas, e que Brick tenha incorporado essa normalidade como sinônimo através das convenções sociais às quais aderia, a acusação de Big Daddy é então verdadeira: não se trata de uma acusação de que o filho *fosse* um homossexual ou mesmo que fosse apaixonado por Skipper, mas antes uma acusação de que Brick havia sido covarde, pois não teve coragem de se opor à falsidade daquela sociedade para defender a verdade do amigo.

A incapacidade de Brick de encarar a homossexualidade de Skipper e apoiá-lo, a despeito das possibilidades de que ele próprio fosse acusado de ser um homossexual, é o que teria levado ao suicídio do amigo. Ao sucumbiu às acusações feitas contra ele, Skipper precisou renegar com a própria vida a "coisa inadmissível" que supostamente haveria entre os dois, mas que só era inadmissível do ponto de vista externo, social. O que está figurado com a morte de Skipper, portanto, não é exatamente a experiência da homossexualidade, mas a da homofobia e da repressão, expressões também da falsidade com que Brick luta — ainda que ele não consiga, ao que tudo indica, associar seu comportamento de recusa ao amigo como a adesão inconsciente a esse sistema.

---

[298] Ibid., p. 127. *"BIG DADDY: Anyhow now! – we have tracked down the lie with which you're disgusted and which you are drinking to kill your disgust with, Brick. You been passing the buck. This disgust with mendacity is disgust with yourself. You! – dug the grave of your friend and kicked him in it! – before you'd face truth with him! / BRICK: His truth, not mine! / BIG DADDY: His truth, okay! But you wouldn't face it with him! / BRICK: Who can face truth? Can you?"*

É importante ressaltar que, tanto na primeira menção ao passado de Skipper, feita por Maggie, quanto nessa, feita por Brick, não nos é dado conhecer o ponto de vista de Skipper. O que temos são apenas os relatos de Maggie e Brick, que têm em comum a afirmação de que teria sido Maggie a primeira a acusar os dois amigos de terem um caso, mas que divergem quanto ao conteúdo de verdade do sentimento de Skipper para com o melhor amigo. Do ponto de vista de Maggie, o que ela fez foi contar "uma verdade que o mundo onde vocês nasceram e foram criados não permitia que fosse contada"[299]: tratava-se, segundo ela própria, da *verdade sobre* Skipper. Para Brick, no entanto, o que ela fez foi "meter na cabeça dele a ideia suja e falsa de que tínhamos, eu e ele, um caso enrustido"[300], ou seja, tratava-se de uma *mentira sobre* Skipper. O que teria acontecido, no entanto, é que o amigo, "meio burro" segundo Brick, teria *transformado a mentira em verdade* quando tentou provar Maggie do contrário, numa tentativa falha de transar com ela, e não conseguiu.

Em ambos os relatos, é impossível efetivamente afirmar se é verdade ou mentira que o sentimento de Skipper pelo amigo antes da investida de Margaret fosse de natureza sexual. Se o que havia entre os dois rapazes era uma ternura "muito rara para ser normal", segundo Brick, teria sido a ação de Margaret, de macular essa ternura, trazendo-a para "o mundo", que teria transformado aquele sentimento em algo "sujo", ainda do ponto de vista de Brick, ou na "verdade que não poderia ser dita", do ponto de vista de Margaret. De todo modo, é a decisão de Margaret de fazer Skipper assumir um sentimento por Brick que teria tirado a relação dos dois de seu plano metafísico e idealizado e a concretizado enquanto verdade em um mundo tomado por mentiras. Ainda que aceitássemos que Skipper *fosse* um homossexual, o que sequer é possível dizer, o que a peça figura é a experiência de aniquilação dessa verdade por um mundo tomado e regido pela mentira.

Qualquer esforço interpretativo que busque dizer, afinal, se Skipper *era* ou *não era* um homossexual passa ao largo da informação importantíssima de que foi Margaret que "deu nome" ao sentimento entre os dois. Nesse sentido, não há matéria textual que nos permita ter acesso à "verdade psicológica" dos personagens. As verdades sendo discutidas por Big Daddy e Brick são verdades *sobre* Skipper, não verdades *de* Skipper. Essa distinção é importante porque também nos priva do debate quanto à possível homossexualidade do personagem de Brick, com o qual se ocupou e ainda se ocupa grande parte da fortuna crítica sobre a peça: em

---

[299] Ibid., p. 60. *"MAGGIE: […] In this way, I destroyed him, by telling him truth that he and his world which he was born and raised in, yours and his world, had told him could not be told? […]"*

[300] Ibid., p. 125. *"BRICK: [...] Poured in his mind the dirty, false idea that what we were, him and me, was a frustrated case of that ole pair of sisters that lived in this room, Jack Straw and Peter Ochello!"*

nenhum momento discute-se aquilo que Brick *é* ou *não é*, nem mesmo aquilo que *sente* ou *não sente*.

O que se discute efetivamente é a incapacidade de Brick de lidar com a "verdade" de Skipper, qualquer que ela fosse, e o que isso diz sobre o mundo de falsidade pelo qual ele sente nojo. Através do emprego de expedientes narrativos, o que o texto nos fornece não é o escrutínio da dimensão psicológica desse personagem, mas seu momento de crise, que é um momento de "crise comum", em que o "nojo" pela falsidade é resposta ao funcionamento de um sistema. Como a própria rubrica explicativa esclarece, o que a peça tenta capturar "não é a solução do problema psicológico de um homem", mas "a qualidade verdadeira da experiência em um grupo de pessoas" que passam por "uma crise comum."[301]

Quando Big Daddy acusa o filho de ter renegado a verdade do amigo, ele acusa o filho de não ter sido tolerante como ele sempre foi, de não ter se oposto ao sistema de falsidade que ele tanto critica. O pai busca apontar no filho a incoerência e a contradição de sua luta "contra a falsidade", isto é, contra o sistema, ao mesmo tempo em que ele não consegue enxergar sua adesão inconsciente a esse sistema. Ao ter desligado o telefone e se recusado a "encarar a verdade" de Skipper — note-se: não acreditar nela, ou mesmo incorporá-la como verdade absoluta, mas encará-la ("*to face it"*) — Brick cedeu à falsidade que tanto o incomoda. As mesmas normas e a convenções que teriam sido para Skipper motivo para suicídio eram para Brick valores de uma convenção a serem defendidos. Foi a recusa de Brick de aderir à verdade do amigo contra um sistema de inverdades que teria levado ao suicídio de Skipper, e empurrado Brick para o estado de melancolia em que se encontra.

5.5 EM BUSCA DA VERDADE: A FALSIDADE ENQUANTO SISTEMA

Em dado momento, Brick parece concordar que foi incapaz de enfrentar a verdade de Skipper ao lado dele, mas desafia o pai e o questiona se ele próprio seria capaz de encarar aquela verdade. É nesse momento que ele conta para Big Daddy do diagnóstico verdadeiro. O objetivo de Brick aqui parece ser o de "pagar com a mesma moeda" a acusação de que ele teria incorporado os valores de falsidade que ele mesmo critica. Quando conta ao pai sobre o verdadeiro diagnóstico, ele revela que, de forma simbólica, também Big Daddy está tomado

[301] Ibid., p. 117. " […] [The bird that I hope to catch in the net of this play is not the solution of one man's psychological problem. I'm trying to catch the true quality of experience in a group of people, that cloudy, flickering, evanescent – fiercely charged! – interplay of live human beings in the thundercloud of a common crisis.]"

por mentiras, podridão e falsidade: a doença que o mata é um câncer que o corrói por dentro e, de certo modo, a materialização de toda a trajetória de Big Daddy *construindo* esse mundo de falsidade, que termina por envenená-lo.

Quando Brick afirma que "a falsidade é o sistema em que vivemos"[302], ele demonstra consciência de que a falsidade é um conjunto de normas e convenções não só de "um mundo" ou "uma sociedade", mas de um *sistema*. Mais do que uma característica de uma sociedade que diz o que é certo e o que é errado, moral e imoral, verdade ou mentira, a falsidade é a reunião de elementos que, concretos ou abstratos, se interligam de modo a formar um todo organizado, e que têm a capacidade de se apresentar, ideologicamente, como a Verdade. O todo organizado, na peça, é a propriedade que está sendo disputada, que serve de metonímia para um outro sistema, maior, o sistema capitalista, e que é disputada por Maggie e os outros competidores que desejam adquirir controle sobre esse sistema.

Quando Brick se refere à falsidade como um sistema, ele o faz para justificar por que bebe. Segundo ele, só há duas saídas para o "sistema da mendacidade": o álcool e a morte, e por isso Brick bebe. O "clique" que Brick espera atingir com o álcool é, de certo modo, a morte simbólica daquele sistema que foi internalizado por ele, uma forma de renegar as mentiras que se apresentam como verdades do mundo. Assim como Skipper morreu para renegar a "coisa inadmissível" entre eles perante esse sistema, ou seja, morreu para "escapar do sistema", Brick bebe para morrer aos poucos. Será então que foi Brick o responsável por cavar a cova do melhor amigo e jogá-lo dentro, como sugere Big Daddy? Para o ex-atleta, não, já que não foi ele quem "inventou a verdade" de Skipper, e menos ainda foi ele quem criou o sistema que tem a mentira como seu mecanismo principal.

Ao se justificar, Brick afirma que não é possível lutar contra esse sistema com a verdade, pois essa seria uma arma ineficaz: as únicas armas possíveis seriam a morte e o álcool. A doença de Big Daddy, nesse sentido, cumpre no texto a mesma função que o álcool de Brick. Tanto o câncer quanto o alcoolismo são aqui figurados não como meros parasitas que invadem corpos saudáveis, mas como a expressão máxima do "bom funcionamento" do organismo, tanto o físico quanto o social. Se câncer e álcool são signos contíguos à falsidade, é porque eles são "males necessários" de um sistema que depende da mentira, da corrupção e da imoralidade para se manter funcionando: o primeiro leva à morte, o segundo tem a capacidade de aniquilar a verdade. Foi assim com Skipper, que se matou pela verdade; é assim com Brick, que na peça

[302] Ibid., p. 129. *"BRICK: Mendacity is a system that we live in. Liquor is one way out an' death's the other..."*

se envenena lentamente para evitar a verdade; e é assim também com Big Daddy, que agora morrerá por ter conhecido a verdade.

Em comum aos três personagens, há a jornada edipiana em direção ao conhecimento que cega, e que acarreta a morte. Assim como no clássico de Sófocles, é a caminhada rumo ao esclarecimento que termina por cegar aquele que ousa conhecer, e neste caso o que há para "ser conhecido" é um mundo que tem a mentira como base. Na peça, como demonstramos, todas as vezes que a verdade fulgura em cena, sempre em forma de luz (a lua, os fogos de artifício etc.), ficamos mais próximos da morte, que é a linha de chegada da competição. Se a caminhada em direção à verdade leva à morte daquele que busca conhecer, por outro lado ela também leva à sobrevida do sistema: pois Big Daddy morrerá, mas sua propriedade seguirá intocada. Simbolicamente, o câncer do velho Pollitt é o sistema de falsidade introjetado o corroendo por dentro, mas garantindo que a propriedade siga viva e funcionando, resguardando à falsidade seu lugar de norma, regra e convenção.

Assim como Big Daddy morre lentamente, Brick também se mata aos poucos, talvez por ter percebido — antes do pai, mas depois do melhor amigo — que não há verdade que sobreviva às mentiras do sistema. Brick termina o segundo ato entregando ao pai a verdade sobre sua morte.[303] Esse momento, também marcado por mais uma incidência luminosa no palco, dessa vez dos fogos de artifícios em comemoração ao patriarca, é seguido por um pedido de Brick: "Deixa a fazenda pro Gooper, pra Mae e pros cinco monstrinhos. [...] Todos os 28 mil acres da terra mais rica deste lado do Vale do Nilo."[304] Ao retomar a questão da propriedade nesse momento, após a discussão que tiveram sobre a "Verdade", Brick nos lembra de qual era a real preocupação de Big Daddy em conseguir extrair do filho a verdade sobre Skipper. O magnata esperava que, ao aceitar sua própria verdade, Brick pudesse se livrar do nojo que sente e então se conformar ao sistema de mentiras que Big Daddy edificou, aceitando dar continuidade a ele. Quando Brick revela ao pai a verdade sobre o câncer, ele os coloca em pé de igualdade, uma verdade pela outra. Ao fim do segundo ato, pai e filho estão moribundos, diferentes expressões de um mesmo "câncer" sendo aos poucos "expelido" daquele organismo.

No caso de Brick, trata-se de uma excreção deliberada. No caso de Big Daddy, trata-se de um processo de autofágico, daquele próprio sistema, que engole as partes de Big Daddy no

---

[303] Ibid., p. 128. "*BRICK: How about these birthday congratulations, these many, many happy returns of the day, when ev'rybody but you know there won't be any! [...] BIG DADDY: 'Many happy returns when they know there won't be any'?"*

[304] Ibid., p. 129. *"BRICK* [sucking the ice in his glass, speech becoming thick*]: Leave th' place to Gooper and Mae an' their five little same little monkeys. All I want is – / BIG DADDY: 'LEAVE TH' PLACE,' did you say? / BRICK* [vaguely]*: All twenty-eight thousand acres of the richest land this side of the valley Nile."*

momento que ele passa a representar uma “ameaça”, simbólica que o seja, à sua manutenção. Isso porque o desejo de Big Daddy de que Brick conheça e aceite sua verdade implicaria a destruição das mentiras ao seu redor, ou seja, a destruição do próprio sistema, motivo pelo qual, também simbolicamente, o patriarca é engolido e precisa morrer: para que a propriedade possa sobrevivê-lo. Tem-se, afinal, a constatação da indiferença de um capitalista para a manutenção do próprio capital que ajudou a construir, a figuração de sua insignificância para aquela enorme plantação, já que, no dia de sua morte, o que se organiza no andar de baixo é uma festa.

Em chave absurda e grotesca, enquanto Big Daddy é engolido pelo sistema, crianças cantam, jogos acontecem, pessoas chegam e saem, a Igreja fecha negócios, os médicos mentem, as gatas correm soltas — e tudo isso à luz de fogos de artifício! A comemoração não é pela vida de Big Daddy, mas por sua morte, que, contraditoriamente, garante a a vida da propriedade e de todos aqueles que buscam fincar nela suas garras e viver delas como parasitas. Ao se dar conta de sua insignificância e de sua posição menor naquele sistema, Big Daddy termina o segundo ato amaldiçoando todos aqueles mentirosos: “CRISTO – MALDIÇÃO – TODOS – FILHOS DA PUTA – MENTIROSOS! Mentira! Maldição! Mentirosos!”[305].

[305] Ibid., p. 131. “*BIG DADDY* [slowly and passionately]: *CHRIST – DAMN – ALL – LYING SONS OF – LYING BITCHES!* [He straightens at last and crosses to the inside door. At the door he turns and looks back as if he had some desperate question he couldn't put into words. Then he nods reflectively and says in a hoarse voiced] *Yes, all liars, all liars, all lying dying liars!* [This is said slowly, slowly, with a fierce revulsion. He goes on out.] – *Lying! Dying! Liars!* [Brick remains motionless as the lights dim out and the curtain falls.]”

6. TERCEIRO ROUND: O XEQUE-MATE DA GATA

"E a ti, meu pai, te imploro agora, lá na cúpula obscura,
Que me abençoes e maldigas com a tua lágrima bravia.
Não entres nessa noite acolhedora com doçura,
Odeia, odeia a luz cujo esplendor já não fulgura."
(Dylan Thomas)[306]

"Os homens devem aguardar a
hora de sair deste mundo com a paciência
com que esperam a hora de entrar
nele: estar preparado para tudo."
— William Shakespeare, *O Rei Lear* (ato V, cena II, 9-11)[307]

O terceiro e último ato de *Cat* se inicia com uma reunião dos membros da família, que decidem contar a Big Mama a verdade sobre o diagnóstico de Big Daddy. Um a um, os personagens vão materializando no palco os conflitos de que são representativos, e o encaminhamento da ação sugere um movimento de síntese para a peça. Para sedimentar as diversas partículas espalhadas ao longo do texto, a ação do terceiro ato se inicia com o aterramento dos diversos conflitos ao chão da propriedade, e, com isso, à história do Sul: Maggie, em comentário feito ao Doutor Baugh, conta que sua família libertou seus escravos dez anos antes da abolição, e que seu tataravô libertou seus escravos cinco anos antes do início da Guerra de Secessão.[308] A breve fala atrela as memórias familiares de Maggie ao passado de escravidão, e em chave de ironia, sugere que a libertação "espontânea" dos escravos por parte de seus antepassados seria algo de que se vangloriar.

Mais adiante, a rubrica sugere que o ritmo da cena deve ser de "grande animação sulista", ao que se segue um comentário sobre o cardápio do jantar, que incluiu itens tradicionais da cultura sulista, comumente consumidos em datas comemorativas como o Dia de Ação de Graças e o Ano Novo, e cujas matrizes são afro-americanas. O "jantar caipira" (*country dinner*) incluiu pão de milho com melaço — desde o início da colonização, o milho é um dos principais produtos de exportação dos Estados Unidos, e o melaço da cana-de-açúcar foi um dos principais produtos de exportação durante a escravidão; *hoppin' John* — uma espécie de arroz de forno com feijão e pedaços de porco introduzida à culinária sulista pelos negros escravizados, um

---

[306] THOMAS, Dylan. "Do not go gentle into that good night." ("Não entres nessa noite acolhedora com doçura". In: THOMAS, Dylan. *Poemas Reunidos 1934-1953.* Tradução: Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: José Olympio, 2a. ed., 2003. *"And you, my father, there on the sad height, / Curse, bless, me now with your fierce tears, I pray. / Do not go gentle into that good night. / Rage, rage against the dying of the light."*

[307] SHAKESPEARE, William. *O Rei Lear*. Tradução: Millôr Fernandes. São Paulo: L&PM, 2014. *"Men must endure / Their going hence even as their coming hither / Ripeness is all."*

[308] Ibid., p. 135. *"MARGARET* [musically]: *My family freed their slaves ten years before abolition, my great-great-grandfather gave his slaves their freedom five years before the war between the States started!"*

parente distante da nossa feijoada brasileira; e doce de batata-doce — um dos principais acompanhamentos do jantar de Ação de Graças, a mais tradicional festa estadunidense. Big Daddy se saciou com o jantar, e comeu o suficiente para "empanturrar um peão" (*stuff a field hand*).[309]

O signo da lua é retomado em seguida, quando a rubrica indica que, antes de entrar no quarto, Brick está "cantando para a lua" na sacada — retoma-se aqui tanto o tema da fertilidade, já introduzido pela figura de Diana e as diversas menções à lua, e o elemento da luz, que reaparece nesse momento em que a divulgação da verdade sobre o diagnóstico se avizinha. Quando Big Mama percebe que estão escondendo algo dela, ela faz menção à situação de confinamento em que a peça se dá e pede que abram as portas para que o ar possa circular. Gooper alerta que as portas precisam ficar trancadas até que aquele problema seja resolvido, de modo que não haja chances de ninguém escapar da "gaiola" em que se transforma o palco,[310] isto é, o ringue de competição em que se dá o jogo, e também para garantir que Big Daddy não escute a conversa.

Conforme cresce a tensão, a situação de confinamento se intensifica, e a gaiola começa a ficar mais quente: a matriarca reclama do calor e implora por uma brisa, o que dá ao Reverendo a chance de lembrar a todos de sua fixação com o tema da modernização das igrejas e da doação de famílias ricas. Ele se recorda de uma viúva que doou a sua igreja local um ar-condicionado, o que parece lhe causar inveja, já que em sua igreja ele sempre fica encharcado com o calor, a ponto de "o ouro e o roxo de sua túnica" se fundirem.[311] A menção à viuvez de uma velha senhora sulista ao lado de Big Mama não é, decerto, acidental.

O alcoolismo de Brick também é mencionado: em comentário a Gooper, Doutor Baugh diz que no seu tempo, a cura para os alcóolatras se chamava "a cura Keeley", em referência a um empreendimento comercial, o Instituto Keeley, em Illinois que oferecia reabilitação a alcoólatras entre o final do XIX e o começo do XX. A fala retoma aquilo que Maggie considerava o plano de Gooper e Mae de internar Brick em uma clínica para controlar sua mesada, e vem acompanhada de uma piada por parte de Gooper envolvendo um remédio usado

---

[309] Ibid., p. 136. *"BIG MAMA: Why, that man – ate a huge piece of cawn-bread with molasses on it! Helped himself twice to hoppin' John. / MARGARET: Big Daddy loves hoppin' John .– We had a real country dinner. / BIG MAMA* [overlapping Margaret]: *Yais, he simply adores it! An' candied yams? That man put away enough food at that table to stuff a field-hand!"*

[310] Ibid., p.139. "[General conversation has resumed; everybody is chatting so that the stage sounds like a big bird-cage.]"

[311] Ibid., p. 139. *"REVEREND TOOKER: I think this house is the coolest house in the Delta. – Did you all know that Halsey Banks' widow put air-conditioning units in the church and rectory at Friar's Point in memory of Halsey? […] / GOOPER: Too bad nobody cools your church off for you. I bet you sweat in that pulpit these hot Sundays, Reverend Tooker. / REVEREND TOOKER: Yes, my vestments are drenched. Last Sunday the gold in my chasuble faded into the purple. / GOOPER: Reverend, you musta been preachin' hell's fire last Sunday."*

no tratamento do etilismo, o Dissulfiram, comercializado nos Estados Unidos como "Antabuse" a partir dos anos 40.

Gooper se refere ao medicamento como "Annie Bust", algo traduzível como "o busto de Annie". A lembrança de que Brick teria uma doença precede um comentário de Big Mama sobre Skipper. Para ela, o filho caçula não precisa tomar nada, pois estava apenas abalado pela morte do melhor amigo. Nesse momento, Big Mama nos fornece uma outra versão sobre a morte de Skipper: ela diz que ele morreu de intoxicação em decorrência do uso prolongado de álcool e barbitúricos, mas sugere que em algum momento Skipper tenha sido efetivamente internado em uma clínica de reabilitação, e diz que deram a ele uma dose muito grande "daquele sódio amital" e depois tiveram de chamar uma ambulância.[312]

Nesse trecho, Big Mama descreve o que parece ser um processo de internação compulsória, já que o sódio amital é um barbitúrico usado como sedativo, o que faz lembrar a icônica cena final de *Streetcar*, em que Blanche também é sujeita a uma internação forçada, como forma de silenciamento. A versão contada por Big Mama se dá justamente no momento que ela tenta defender Brick das sugestões de Gooper e Baugh de que ele precisasse ser internado, como forma de lembrar dos perigos desse procedimento. Brick ouve a fala da mãe, mas a ignora e vai até o bar, onde prepara uma bebida sob o silêncio de todos que o observam.

Em volta de Big Mama, os membros da família, acompanhados pelo médico e pelo Reverendo, finalmente informam a matriarca sobre o diagnóstico. Na sua reação, ela revela sua devoção enorme ao marido em seus 45 anos de casados. Se antes já estava sugerida a semelhança entre Big Daddy e Brick, a rubrica dessa passagem reafirma aquilo que os aproxima perante suas mulheres: assim como Brick, o velho Pollitt se fez amado pela mulher pelo simples fato de não a amar o suficiente para colocar em risco o "*charming detachment*", ou seja, a "indiferença charmosa" com que tratava os outros. A absoluta devoção de sua esposa se revela no momento que, diante da notícia do diagnóstico, ela finalmente ganha algum estatuto de dignidade na peça e, pela primeira vez, quase perde a característica que a animaliza: por um instante digna, "ela quase deixa de ser gorda".[313]

---

[312] Ibid., p. 141. *"BIG MAMA* [unaware of his presence behind her]: *That boy is just broken up over Skipper's death. You know how poor Skipper died. They gave him a big, big dose of that sodium amytal stuff at his home and then they called the ambulance and give him another big, big dose of it at the hospital and that and all of the alcohol in his system fo' months an months an' months just proved too much for his heart…"*

[313] Ibid., p. 144. "[In these few words, this startled, very soft, question, Big Mama reviews the history of her forty-five years with Big Daddy, her great, almost embarrassingly true-hearted and simple-minded devotion to Big Daddy, who must have had something Brick has, who made himself loved so much by the 'simple expedient' of not loving enough to disturb his charming detachment, also once coupled, like Brick's, with virile beauty. Big Mama has a dignity at this moment; she almost stops being fat.]"

Enquanto Big Mama lida com o choque da notícia, Brick canta a canção popular *"By the Light of the Silvery Moon"*[314], repondo novamente o símbolo da lua e o signo da luz, em um momento que a verdade já ocupou a cena. Uma vez revelado o diagnóstico, a família discute a "condição espástica" do senhor Pollitt, que não poderia ser salvo porque muitos órgãos já teriam sido afetados, sobretudo rim e fígado, aqueles responsáveis pela filtragem de impurezas do corpo. No questionamento de Big Mama, que pergunta por que não cortaram fora o câncer, está a metáfora do envenenamento discutida no segundo ato: sem os órgãos que poderiam retirar de seu corpo suas impurezas, Big Daddy se envenena lentamente, contaminado por "palavras e pensamentos venenosos, no coração e na cabeça", segundo Maggie.[315] Mais do que isso, as toxinas que o intoxicam são resultado de cobiça e ganância, o que fica explícito quando, logo após anunciada a morte do patriarca, Gooper pede para Mae buscar uma maleta, em que está esboçado um testamento que ele mesmo, um advogado, já havia preparado.

6.1 GOOPER E A HERANÇA: A LEI COMO ESTRATÉGIA DE JOGO

Fragilizada, Big Mama pede pelo seu "filho único", em referência a Brick, e acusa Gooper de nunca ter gostado do pai. Nesse momento de grande tensão, o médico e o Reverendo vão embora, sem sequer se despedirem de Big Daddy. Gooper, como forma de tentar tranquilizar Big Mama, sugere que administrem morfina no pai, substância de alto poder letárgico, o que facilitaria as tratativas que ele iniciaria a partir daquele momento. O plano de Gooper e Mae é explicitado. "Sejamos realistas", ele diz: não seria possível deixar 28 mil acres de algodão nas mãos de um irresponsável.

A mãe se ofende com a pressa de Gooper, que parecia já presumir como dada a morte do pai. Mae, que tenta convencer Big Mama da imprudência que seria deixar a terra para Brick, acaba por incluir Maggie na conversa, que os ataca pela campanha vil que eles empenham. Mae contra-ataca, e a acusa de não ter filhos com Brick porque ele não transa com ela. O clima de tensão aumenta. O discurso de Gooper em seguida tem tom apaziguador. Ele diz que está apelando apenas para um "senso de decência" e um pouco de "jogo limpo" (*fair play*), o que

---

[314] Com música de Gus Edwards e letras de Edward Madden, a canção foi lançada em 1909 e rapidamente se tornou um clássico, regravado por dezenas de intérpretes. Nos versos da música, uma cena de amor entre um casal é descrita como em uma peça de teatro: *"Place park, scene dark, silvery moon is shining through the trees; / Cast two, me, you, sound of kisses floating on the breeze. / Act one, begun. Dialogue, "where would you like to spoon?" / My cue, with you, underneath the silvery moon."*

[315] Ibid., p. 156. *"MARGARET* [to herself, downstage, hissingly]: *Poisons, poisons! Venomous thoughts and words! In hearts and minds! – That's poisons!"*

não deixa dúvidas de sua intencionalidade na peça: como “bom jogador”, ele não se deixa afetar pelos afetos do pai, e diz que não dá a mínima se Big Daddy gosta dele ou não. Mesmo que assuma ter sempre se sentido preterido, diz não ter ressentimentos, e propõe apenas “uma divisão justa” dos bens.

Caso isso não seja possível, ele, como bom advogado corporativo, saberia “proteger seus interesses”[316], ou seja, estaria disposto a passar por cima do que seria justo, caso o que fosse justo não correspondesse àquilo que lhe fosse de interesse. Ao seu lado, ele alega ter o peso da lei, que ele ameaça empreender caso seja necessário. A experiência sendo figurada aqui insere na plantação de Big Daddy o espectro da Lei, enquanto força inflexível que, apesar de se pretender isenta, pode ser envergada na direção daqueles que souberem usá-la. Gooper representa, nesse sentido, uma expressão do latifúndio exercendo seu poder de autoconservação. Assim como Big Daddy, Gooper também considera a propriedade um bem valioso — mais valioso do que a vida do próprio pai, ao que parece. Ele, por outro lado, não passou pelo processo de “limpeza moral” ou de busca pela verdade que acometeu o patriarca, e por isso se mantém inflexível em seu objeto de “salvar a vida” da propriedade.

Quando Gooper estabelece com clareza o seu plano, que é despojar Brick do controle das terras, ele apresenta para a família o esboço de um plano de administração dos bens. A simulação, embora diga respeito aos bens da família, foi elaborada em colaboração com “o presidente da diretoria do *Southern Planters Bank* e da *Trust Company*, [...] um homem que administra espólios para todas as famílias importantes na parte oeste do Tennessee e no Delta”.[317] O que isso significa é que aquilo sendo disputado não é única e exclusivamente o interesse de Gooper e Mae, mas dos bancos e empresas que teriam o poder de administrar, quanto não deter, os grandes volumes de capital naquele sistema econômico — mais uma vez comprovando a tese de que a morte de Big Daddy representa também uma espécie de nascimento, ou pelo menos a garantia de sobrevida, de uma larga fatia de capital.

Para marcar o final da ação da peça, uma tempestade se anuncia, e traz de volta ao palco Brick e Big Daddy. Gooper pede que os empregados Lacey e Sookey cubram seu Cadillac, para

---

[316] *“GOOPER: You jest won't let me do this in a nice way, will yah? Aw right--Mae and I have five kids with another one coming! I don't give a goddam if Big Daddy likes me or don't like me or did or never did or will or will never! I'm just appealing to a sense of common decency and fair play. I'll tell you the truth. I've resented Big Daddy's partiality to Brick ever since Brick was born, and the way I've been treated like I was just barely good enough to spit on and sometimes not even good enough for that. […] / I am asking for a square deal, and I expect to get one. But if I don't get one, if there's any peculiar shenanigans going on around here behind my back, or before me, well, I'm not a corporation lawyer for nothing I know how to protect my own interests.”* Ibid., p. 156.

[317] *“GOOPER: This we did as soon as we got the report on Big Daddy from th' Ochsner Laboratories. We did this thing, I mean we drew up this dummy outline with the advice and assistance of the Chairman of the Boa'd of Directors of th' Southern Plantahs Bank and Trust Company in Memphis, C. C. Bellowes, a man who handles estates for all th' prominent fam'lies in West Tennessee and th' Delta.”* Ibid., p. 159.

que não se molhe, em demonstração de suas prioridades naquele momento. Como última tentativa de garantir a sucessão da propriedade para o nome do filho preferido, Big Mama implora que Brick dê ao pai aquilo que ele sempre sonhou: um neto. O ciclo parece estar completo: a questão da propriedade encontra a questão da sucessão, de maneira explícita, e na boca de uma das personagens cujas motivações sempre pareceram emocionais e familiares. É então que Big Daddy entra em cena. "A tempestade acordou o senhor, Big Daddy?", Maggie pergunta, tentando adulá-lo. Ele responde: "Está falando de qual tempestade – aquela lá fora ou esta aqui dentro?"

Na última parte do terceiro ato, Big Daddy conta uma piada grotesca sobre um elefante velho que tentava fornicar com uma elefante jovem na jaula ao lado, em um zoológico. A piada causa desconforto nas mulheres presentes, mas Big Daddy não se incomoda, já que parece contar a piada para provocá-las. Ele então ataca a todos os presentes: "Que cheiro é esse nesse quarto? Está sentindo, Brick? Não sente um odor poderoso e nojento de falsidade nesse quarto?"[318] Em resposta quase imediata, Maggie diz que tem um anúncio a fazer: ela anuncia que está grávida de um filho de Brick, que será esse seu presente de aniversário a Big Daddy. Big Mama comemora em júbilo, enquanto Big Daddy analisa Maggie atenciosamente e confirma que, sim, há uma nova vida naquele corpo.

Big Daddy então se retira, e diz que vai até o telhado para observar seu reino antes que ele possa passar adiante suas terras. A breve aparição de Big Daddy nesta passagem, e sua consequente saída em direção ao telhado, de onde se pode ver toda a plantação, cumpre a função de repor, no final do texto, a fala de Margaret que dá título à peça. Em um telhado, Big Daddy tem a visão de suas terras de zinco quentes. Antes que caia o pano, Brick coloca música para tocar, enquanto Mae e Gooper acusam Maggie de estar mentindo sobre a gravidez. Por sobre a música, um grito de agonia de Big Daddy marca, simbolicamente, sua morte. Quando Mae e Gooper saem de cena, Maggie fica sozinha com Brick e o agradece por ele não a ter desmentido em público. Entre os dois, talvez pela primeira vez, um traço de parceria: ela o agradece pela mentira que ele, não tendo desmascarado, ajudou a manter. Finalmente, o clique de Brick:

> *Sua gratidão parece quase infinita enquanto manca na sacada, com uma bebida. Ouvimos a muleta enquanto ele sai de vista, balançando. Depois, a certa distância, ele começa a cantar para si uma canção tranquila, baixinho. Maggie segura o travesseiro grande durante algum tempo, desamparada, como se fosse sua única companhia, depois joga-o na cama. Corre até o bar, pega todas as garrafas nos braços, vira-se indecisa, depois sai do quarto correndo com elas, deixando a porta entreaberta no*

[318] Ibid., p. 166. *"BIG DADDY: What is the smell in this room? Don't you notice it, Brick? Don't you notice a powerful and obnoxious odor of mendacity in this room?"*

> *corredor com luz amarela fraca. Brick pode ser ouvido mancando de volta na sacada, cantando sua música tranquila. Ele retorna, vê o travesseiro na cama, ri de modo leve e triste, pega o travesseiro. Enfia embaixo do braço quando Maggie volta ao quarto. Maggie suavemente fecha a porta e se encosta nela, sorrindo delicadamente para Brick.)*[319]

A plenitude de Brick com o clique surge como consequência de sua aceitação da mentira que Maggie acaba de contar, mas, de certo modo, de sua aceitação da mentira de modo geral, já que, após a morte de Big Daddy, continuaria sendo a falsidade o princípio organizador da plantação. A aceitação passiva de Brick do sistema que há pouco criticava, mas sem efetivamente combater, reafirma seu lugar de privilégio dentro de um jogo que, mesmo que ele escolha não jogar, o beneficia em todos os cenários possíveis. Em contraste, a solidão de Maggie se intensifica, o que fica nítido a partir da sua relação com o travesseiro, seu único companheiro. Apesar de solitária, no entanto, ela se diz se sentir mais forte, e chega a afirmar que graças ao alcoolismo de Brick, ela se sente mais "poderosa" que ele, e sente que pode amá-lo de forma mais verdadeira.

Assim como no conto, Margaret termina a peça em posição de aparente poder sobre Brick: como forma de conseguir seu objetivo e conceber um herdeiro, Maggie tranca as bebidas de Brick e joga sua muleta pela janela, garantindo-lhe que só as devolverá depois que ele a engravidar. A relação de dominação aqui parece ser a mesma de "Three Players": sem sua muleta, sem poder beber, trancado em um quarto com uma "predadora", Brick é praticamente um príncipe conquistado por um "Aníbal, um César":

> MAGGIE: Então, hoje à noite vamos fazer a mentira virar verdade, e quando tivermos feito, vou trazer a bebida para cá de novo e vamos beber juntos, aqui, hoje à noite, neste lugar onde a morte entrou... O que diz?
> BRICK: Não digo nada. Acho que não tenho nada pra dizer.
> MAGGIE: Ah, vocês fracos, fracos e lindos! – desistem com tal encanto. O que vocês querem é alguém que – *(Ela apaga o abajur de aba de seda rosa.)* abrace vocês. – Gentilmente, gentilmente, com amor, devolva a vida a vocês, como uma coisa dourada que vocês deixaram escapar. Te amo *tanto*, Brick, *tanto*!
> BRICK *(sorrindo, com encantadora tristeza)*: Não seria engraçado se fosse verdade?[320]

---

[319] Ibid., p. 172. "[His gratitude seems almost infinite as he hobbles out on the gallery with a drink. We hear his crutch as he swings out of sight. Then, at some distance, he begins singing to himself a peaceful song. Margaret holds the big pillow forlornly as if it were her only companion, for a few moments, then throws it on the bed. She rushes to the liquor cabinet, gathers all the bottles in her arms, turns about undecidedly, then runs out of the room with them, leaving the door ajar on the dim yellow hall. Brick is heard hobbling back along the gallery, singing his peaceful song. He comes back in, sees the pillow on the bed, laughs lightly, sadly, picks it up. He has it under his arm as Margaret returns to the room. Margaret softly shuts the door and leans against it, smiling softly at Brick.]"

[320] "*MARGARET: And so tonight we're going to make the lie true, and when that's done, I'll bring the liquor back here and we'll get drunk together, here, tonight, in this place that death has come into… – What do you say? / BRICK: I don't say anything. I guess there's nothing to say. / MARGARET: Oh, you weak people, you weak, beautiful people! –who give up with such grace. – What you want is someone to – [She turns out the rose-silk*

Ao garantir que a mentira será transformada em verdade, Maggie atesta que verdade e mentira são, naquela sociedade, duas faces da mesma moeda. Isto é: que mesmo quando há a verdade, ela está baseada no princípio da falsidade e da mentira, veredito que se pode atestar pela presença da morte que adentrou aquele quarto, no lugar da nova vida que falsamente se anunciou. A beleza que Maggie vê em seu ato de conquista é a mesma do início, quando ela diz que Brick tem o "charme dos derrotados", pois ela toma para si a responsabilidade de quem deve entregar de volta aos "fracassados" a vida da qual eles abriram mão. O passatempo de verão se encerra com a vitória simbólica da Gata, que, no entanto, em sendo simbólica, não é "real": ao se encerrar sob o signo da indeterminação, a peça apenas reafirma a posição errática da Gata naquela estrutura, em que ela segue se equilibrando sobre chapa de zinco quente, mesmo que suas patas estejam queimando com o calor.

No gesto de apagar a lâmpada e extinguir a luz, Maggie permite que entre no quarto a falsidade e a mentira, que, na relação descrita na peça, se confundem com o amor. "Não seria engraçado se fosse verdade?" é o veredito que nos garante que não há verdade que possa resistir a um telhado de zinco quente. Mesmo que aparentemente vitoriosa, a Gata termina a peça no mesmo lugar onde começou: tentando competir em um jogo com um jogador que já está quase morto, que é ao mesmo tempo extensão de espectros do passado e de projeções para o futuro. Se Maggie irá de fato fazer amor com Brick e dar à luz uma criança é irrelevante: pois na aridez de terras de zinco quente, não há vida possível. Apenas o odor forte da falsidade.

---

lamp.] – take hold of you. – Gently, gently, with love hand your life back to you, like somethin' gold you let go of! I do love you, Brick, I do! / BRICK [smiling with charming sadness]: Wouldn't it be funny if that was true?" Ibid., p. 173.

7. A GATA EM DISPUTA: RECEPÇÃO CRÍTICA E DEBATES TEÓRICOS

"A pessoa pública que você é quando 'tem um nome' é uma ficção criada com espelhos em que o único alguém que vale a pena ser é o você solitário e invisível que existiu desde seu primeiro suspiro, e que é a soma de suas ações e por isso está constantemente em um estado de tornar-se por sua própria vontade — e sabendo dessas coisas, você pode até sobreviver à catástrofe do Sucesso!"[321]

(Tennessee Williams, *On a Streetcar Named Success*)

7.1 WILLIAMS E KAZAN: A QUESTÃO DO TERCEIRO ATO

Quando Tennessee Williams apresentou a Elia Kazan o manuscrito original de *Cat on a Hot Tin Roof*, o diretor sugeriu ao dramaturgo três modificações ao terceiro ato, as quais, segundo ele, deixariam a peça mais atrativa ao público, o que garantia o sucesso comercial que Williams tanto almejava. Tennessee acatou as sugestões de Kazan, e aceitou revisar o terceiro ato, não sem manifestar, em pelo menos dois momentos, certo descontentamento com a decisão. Quando da publicação do manuscrito da peça, logo após sua estreia, em 1955, os editores incluíram na publicação a versão original (*"Cat 1"*), bem como a versão com as modificações sugeridas por Kazan, que ficou conhecida como a Versão da Broadway (ou *"Cat 2"*).

Entre as duas versões, Williams incluiu uma "Nota de Explicação", em que explicou quais foram as três modificações que ele incluiu no texto, seguindo a sugestão de Kazan. Primeiro, o diretor sentia que Big Daddy era uma personagem muito forte e importante para desaparecer depois do segundo ato. Na versão original do terceiro ato ("*Cat 1"*), a única aparição do personagem é o grito de agonia, que pode ser ouvido também na versão final ("Cat 3"). Williams não queria que Big Daddy reaparecesse no terceiro ato, mas incluiu a modificação na versão da Broadway (*Cat 2*). "Tive que desobedecer a minha própria intuição ao trazer Big Daddy de volta ao palco no terceiro ato", Williams escreveu em suas *Memórias*, pois não achava que seu retorno era "dramaturgicamente apropriado."[322]

Além da versão final, uma versão intermediária entre *Cat 2 e Cat 3* foi publicada em 1958 pela edição da Dramatists Play Service, retirando do texto a anedota sobre o elefante, de que Williams nunca tinha gostado e que Audrey Wood, sua editora e parceira, considerava

---

[321] WILLIAMS, 1947. *"The public Somebody you are when you "have a name" is a fiction created with mirrors and that the only somebody worth being is the solitary and unseen you that existed from your first breath and which is the sum of your actions and so is constantly in a state of becoming under your own volition — and knowing these things, you can even survive the catastrophe of Success!"*

[322] WILLIAMS, Tennessee. *Memoirs.* New York: New Directions, 1975, p. 169.

"inapropriada" para um homem que estava morrendo de câncer. A reaparição de Big Daddy nessa versão intermediária, que Parker chamava de "*mendacity version*"[323], contava com um diálogo entre pai e filho sobre o "cheiro de mendacidade" no ambiente, além de algumas notas de encenação de Kazan que foram incorporadas a *Cat 3,* como a tempestade torrencial que acontecia do lado de fora, elemento que ganhou ainda maior importância na versão cinematográfica de 1958 da peça (que, diga-se de passagem, Williams detestou.)[324]

No filme dirigido por Richard Brooks, com roteiro adaptado por ele e James Poe, uma das cenas na sequência final do filme tem Big Daddy correndo atrás de Brick sob forte chuva, enquanto o filho tenta fugir da mansão em um dos Cadillacs da família, o que não acontece porque o carro atola. Nessa cena, o pai mais uma vez o acusa de não ter tido a coragem de enfrentar a verdade sobre ele e Skipper: "A verdade é que você nunca cresceu. Adultos não ignoram seus amigos. Não ignoram suas esposas. Não ignoram a própria vida. Essa é a verdade, e é isso que você não consegue encarar."[325] Além disso, Kazan sugeriu que o personagem de Brick deveria passar por alguma modificação mais profunda, como resultado do embate com o pai no segundo ato. Williams discordava, pois sentia que:

> A paralisia moral de Brick era a raiz de sua tragédia, e mostrar uma progressão dramática obscureceria o significado daquela tragédia contida nele, e porque eu não acho que uma conversa, por mais reveladora que seja, possa produzir uma mudança tão imediata no coração ou mesmo na conduta de uma pessoa no estado de abandono espiritual de Brick.[326]

Não obstante, o Brick de *Cat 2* sofreu a mudança sugerida por Kazan: ele encoraja a anedota do pai sobre o elefante, apoiando-o em sua investida contra a mendacidade; defende Maggie do ataque de Mae de que ela não poderia estar grávida, porque não dormia com o próprio marido, em vez de permanecer em silêncio como antes; e principalmente demonstra afeição por Maggie mesmo depois que ela esconde suas bebidas, dizendo a ela: "Maggie, eu te admiro", finalmente cedendo a seu convite para "transformar a mentira em verdade", sem maiores protestos. Nessa modificação, a mais importante da Versão da Broadway, Brick não

---

[323] PARKER, Brian. "Swinging a cat". In: WILLIAMS, T. *Cat on a Hot Tin Roof*. New Directions, 2004, p. 182.
[324] Ibid., p. 183.
[325] *"The truth is you never grew up. Grown-ups don't hang up on their friends. And they don't hang up on their wives. And they don't hang up on life. Now that's the true and that's what you can't face."* Trecho do roteiro da versão cinematográfica: *CAT ON A HOT TIN ROOF*. Dir. Richard Brooks. Prod. Lawrence Wingarten. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), 1958. (108 min.)
[326] WILLIAMS, Tennessee. *The theatre of Tennessee Williams. Volume III. Cat on a Hot Tin Roof, Orpheus Descending, Suddenly Last Summer*. New York: New Directions, 1971, pp. 167 – 168. *"[...] the moral paralysis of Brick was a root thing in his tragedy, and to show a dramatic progression would obscure the meaning of that tragedy in him and because I don't believe that a conversation, however revelatory, ever effects so immediate a change in the heart or even conduct of a person in Brick's state of spiritual disrepair."*

duvida do amor de Maggie como na versão original (e na versão final), em que diz: "Não seria engraçado se isso fosse verdade?", retomando a fala de seu pai sobre o amor de Big Mama no segundo ato.

Por último, Kazan sugeriu que a personagem de Margaret retornasse ao terceiro ato, se possível, como figura mais simpática, de modo que sua caracterização "vilanesca" do primeiro ato pudesse ser parcialmente dirimida uma vez revelado o real plano de Gooper e Mae. Williams acatou essa sugestão sem problemas, pois, segundo ele, desenvolveu por Maggie grande simpatia ao longo da escrita do texto. Ele retirou de *Cat 2* algumas de suas altercações com a cunhada Mae; adicionou momentos de apoio e afeição por Big Mama no momento que ela descobre a verdade sobre o marido, enfatizando sua posição de equivalência em relações aos homens que amavam; e reforçou a atração e afinidade já antes previstas entre Maggie e Big Daddy.[327] Há poucos motivos para acreditar que as alterações incluídas na Versão da Broadway foram forçadas a Williams por Kazan, como Williams sugere:

> [...] Eu queria que Kazan dirigisse a peça e, embora essas sugestões não tenham sido feitas em forma de ultimato, eu temia perder o interesse dele se não reexaminasse o roteiro de seu ponto de vista. Fiz isso. E você encontrará incluído nesta publicação o novo terceiro ato, que resultou de sua influência criativa na peça.[328]

Ainda que Williams admita que a calorosa recepção de *Cat* tenha "mais do que justificado os ajustes sugeridos por Kazan", ele o faz em tom ressentido, ideia que desenvolve em um ensaio publicado pela primeira vez na revista Playbill, em 30 de setembro de 1957, chamado "Author and Director: A Delicate Situation"[329]. Williams retoma a questão das modificações e reflete, com certo ressentimento, sobre a "difícil relação" entre um dramaturgo e um diretor, sobretudo quando se está diante de alguém com grande impulso criativo como Kazan. Nesse ensaio, ele diz que um dramaturgo de sucesso passa por três fases em sua carreira profissional: na primeira, o autor é submisso e, por falta de autoconfiança, aceita toda e qualquer modificação sugerida ao seu manuscrito; na segunda, quando o dramaturgo atinge uma posição de renome, ele passa a rejeitar completamente qualquer sugestão de terceiros, diretores, atores ou produtores, por sentir que suas intromissões seriam ataques a seu espírito criativo; na

---

[327] PARKER, op. cit., p. 180.
[328] WILLIAMS, 1975, p. 167. *"I wanted Kazan to direct the play, and though these suggestions were not made in the form of an ultimatum, I was fearful that I would lose his interest if I didn't reexamine the script from his point of view. I did. And you will find included in this published script the new third act that resulted from his creative influence on the play."*
[329] WILLIAMS, Tennessee. "Author and director: a delicate situation". In: WILLIAMS, Tennessee. *Cat on a Hot Tin Roof*. New Directions, 2004, p. 182.

terceira, o dramaturgo já reconheceu "a natureza colaborativa do teatro"[330], e passa a acatar algumas sugestões, ou pelo menos a considerá-las.

O ensaio termina com a reflexão de que é nessa terceira fase em que se dão os principais conflitos entre diretor e dramaturgo, pois a disponibilidade criativa do autor de uma peça pode esbarrar nos caprichos de um diretor que não aceita que não há ninguém que "conheça melhor uma peça do que a pessoa que a escreveu."[331] Em sua defesa, ele culpa "as exigências e pressões da Broadway" por transformar a relação delicada e "espiritualmente importante" entre autor e diretor em uma batalha de egos, sugerindo que foram as demandas externas impostas sobre *Cat* — a necessidade por sucesso comercial — que levaram Williams a se ressentir pelas sugestões de Kazan ao texto.

Segundo Kazan comenta em sua autobiografia, ele disse que não teria problemas em dirigir a peça com o terceiro ato original quando percebeu que Williams não estava feliz com a versão alterada, mas de acordo com o diretor, Tennessee respondeu: "Deixe como está.".[332] Kazan comenta que suas sugestões foram acatadas por Williams justamente porque o dramaturgo "apaixonadamente" desejava alcançar sucesso comercial.[333] De todo modo, Kazan admitiu que, àquela altura de sua carreira, não mais desejava simplesmente servir aos interesses de dramaturgos, mas sim construir com eles colaborações artísticas, em que sua visão de diretor sobre o texto fosse considerada.

A principal mudança de *Cat 2* foi a sugestão implícita de que Brick efetivamente teria um filho com Maggie. Essa mudança teria o objetivo de reforçar a tese de Williams de que Brick não seria um homossexual enrustido, e que o motivo pelo seu alcoolismo e o nojo que sente não seria necessariamente homofobia ou homossexualidade reprimida,[334] mas culpa — culpa por ter desligado o telefone na cara de Skipper e não ter aceitado "encarar a verdade" com ele. Por outro lado, essa modificação de Brick sugeriria que a conversa que ele teve com o pai o havia feito considerar a importância de dar continuidade ao império dos Pollitt, a despeito de todas as considerações sobre a "mendacidade". Essa versão, no entanto, tirava do desfecho a ambiguidade tanto quanto à sexualidade de Brick, conforme demonstramos na análise, quanto à resolução do problema da sucessão, já que em *Cat 3* é impossível dizer se Brick irá conceber

---

[330] Ibid., p. 191.
[331] Ibid., p. 190.
[332] PRICE, Marian. "Cat on a Hot Tin Roof: The Uneasy Marriage of Success and Idealism." *Modern Drama*, Volume 38, Number 3, Fall 1995, p. 325.
[333] PARKER, op. cit., p. 179.
[334] Ibid., p. 180.

um filho com Maggie. Por esse motivo, a versão final do texto mantém a relação entre Brick e Maggie de *Cat 1*, mantendo o desfecho da peça enigmático.

A versão definitiva do texto foi preparada por Williams por ocasião de uma encanação da peça pela companhia *American Shakespeare Theater* em Connecticut, em 1974. Nessa versão, Williams manteve a reaparição de Big Daddy e alguns outros elementos de *Cat 2*: a anedota do elefante, o grito de agonia de Big Daddy do lado de fora do palco, o elemento da chuva. Ao recuperar o desfecho original, no entanto, Williams transformou *Cat 3* em uma amálgama entre *Cat 1 e Cat 2.* Nessa versão, Brick não nega a acusação de Mae de que ele e Maggie não dormem juntos, e tampouco diz a Maggie que a "admira". Ao escolher terminar a peça com uma fala que coloca em xeque o amor de Maggie por Brick, a versão definitiva do terceiro ato intensifica as motivações de Maggie ao longo da peça, sem, no entanto, fornecer ao leitor uma resposta final quanto à consumação de seus objetivos.

7.2 A "INTROMISSÃO" DO ELEMENTO DA HOMOSSEXUALIDADE

A sugestão de que Brick talvez não sentisse desejo sexual por Maggie e de que fosse um homossexual "enrustido" volta a se tornar uma possibilidade de interpretação na versão final, motivo pelo qual Williams incluiu versão final do texto uma longa rubrica em que trata da questão da sexualidade de Brick, que analisaremos a seguir. Nessa intervenção, o autor não dá a resposta que os críticos cobraram dele. Ao dizer que a peça trata "da qualidade verdadeira da experiência em um grupo de pessoas", e não do "problema psicológico de um homem", Williams aterra a figuração da homossexualidade na peça à figuração daquela experiência social como um todo. Por sua decisão, Williams foi acusado de ter deliberadamente "mantido no armário" a personagem de Brick, o que seria demérito para um autor que, já àquela época, sabia-se assumidamente homossexual.

Logo após a estreia da peça em Nova Iorque, o crítico teatral Walter Kerr criticou Tennessee, em uma resenha publicada dias depois da estreia, por não ter sido "claro ou pelo menos sincero" ao abordar a homossexualidade de Brick.[335] Williams respondeu quase

[335] Na resenha entitulada "A Secret Is Half-Told in Fountains of Words", publicada no *New York Herald Tribune* em 3 de abril de 1955, Kerr escreve sobre Brick: "Ele é homosexual? Uma hora ele está denunciando as "bichas", em outro descrevendo o modo como ele agarra a mão de seu amigo quando vai para a cama à noite... Ouvindo, nos empenhamos com a peça em um esforço franco para desvendar seu significado final. Mas a chave do enigma foi extraviada ou deliberadamente escondida." *["Is he a homosexual? At one moment he is denouncing 'queers,' at another describing the way he clasps his friend's hand going to bed at night... Listening, we work at the play in an earnest effort to unlock its ultimate dramatic meaning. But the key has been mislaid, or deliberately hidden."]*

imediatamente em um artigo para o New York Herald Tribune, em que dizia: "lido impiedosamente com o que sinto ser a verdade de caráter [dos personagens]. Eu nunca fugiria da verdade pelo simples prazer de fugir da verdade, por causa da evasão, porque eu estava de alguma forma relutante em revelar o que sei da verdade."[336] Em uma entrevista ao jornalista Arthur Waters naquele mesmo verão, Williams declarou:

> Brick definitivamente não é homossexual... A autocomplacência de Brick e sua dependência da bebida não são o resultado de uma consciência pesada. Quando fala em "aversão a si mesmo", está falando no mesmo sentido de quando reclama amargamente de ter vivido tanto tempo com a "mendacidade". Ele sente que o colapso e a morte prematura de seu grande amigo Skipper, que nunca aparece na peça, foram causados por ataques injustos contra seu caráter moral feitos por estranhos, incluindo Margaret (Maggie), a esposa. É seu desgosto com a tragédia de Skipper que fez com que Brick se voltasse contra sua esposa e encontrasse consolo na bebida, e não qualquer envolvimento pessoal, embora eu sugira que, pelo menos em algum momento de sua vida, tenha havido tendências anormais não percebidas.[337]

Em resposta às críticas feitas a sua "evasão" da questão da homossexualidade de Brick, Tennessee adicionou à versão finalizada do texto uma "advertência", incorporada como rubrica no meio do diálogo entre Big Daddy e Brick no segundo ato, a que já nos referimos anteriormente. No texto, Williams diz que não pretende com aquela peça oferecer a solução para o "problema psicológico de um homem", mas antes capturar a experiência de um grupo de pessoas "que passavam por uma crise comum":

> *[A indiferença de Brick finalmente se rompe. Seu coração está acelerado; gotas de suor na testa; sua respiração acelera e sua voz fica rouca. A coisa que estão discutindo, tímida e dolorosamente por parte de Big Daddy, feroz e violentamente por parte de Brick, é a coisa inadmissível que Skipper morreu para renegar entre eles. O fato de que se existisse, teria que ser negada para "fazer face" ao mundo em que viviam, pode estar no coração da "falsidade" da qual Brick bebe para matar seu nojo. Pode ser a raiz do seu colapso. Ou talvez seja somente uma manifestação única dela, nem mesmo a mais importante. O pássaro que pretendo capturar no ninho desta peça não é a solução do problema psicológico de um homem. Estou tentando capturar a qualidade*

BAK, John S. "Sneakin'and Spyin'" from Broadway to the Beltway: Cold War Masculinity, Brick, and Homosexual Existentialism." *Theatre Journal*, 2004, p. 225.

[336] WILLIAMS, Tennessee. *Where I Live: Selected Essays*. Ed. Christine R. Day and Bob Woods. New York: New Directions, 1978, p. 71. *"I know full well the defenses and rationalizations of beleaguered writers, a defensive species, but I still feel that I deal unsparingly with what I feel is the truth of character. I would never evade it for the sake of evasion, because I was in any way reluctant to reveal what I know of the truth."*

[337] Ibid., pp. 72 – 73. *"Brick is definitely not a homosexual... Brick's self-pity and recourse to the bottle are not the result of a guilty conscience in that regard. When he speaks of "self-disgust," he is talking in the same vein as that which finds him complaining bitterly about having had to live so long with "mendacity." He feels that the collapse and premature death of his great friend Skipper, who never appears in the play, have been caused by unjust attacks against his moral character made by outsiders, including Margaret (Maggie), the wife. It is his bitterness at Skipper's tragedy that has caused Brick to turn against his wife and find solace in drink, rather than any personal involvement, although I do suggest that, at least at some time in his life, there have been unrealized abnormal tendencies."*

> *verdadeira da experiência em um grupo de pessoas, aquela interação nublada, vacilante, evanescente – ferozmente carregada! – de seres humanos vivos na nuvem pesada de uma crise comum. Um pouco de mistério deve ser deixado na revelação da personagem em uma peça, assim como uma grande quantidade de mistério é sempre deixada na revelação da personagem na vida, mesmo da própria personagem consigo mesma. Isso não absolve o autor do seu dever de observar e investigar o mais claro e profundo o que ele legitimamente conseguir: mas deve afastá-lo de conclusões "superficiais", definições medíocres que tornam uma peça simplesmente uma peça, não uma armadilha para a verdade da experiência humana. A cena a seguir deve ser realizada com grande concentração, com a maior parte da energia presa, mas palpável no que for deixado sem falar.)*[338]

A advertência do autor serve a dois propósitos. O primeiro é o de explicitar que, de fato, a peça trata da "coisa inadmissível" que Skipper morreu para renegar, ou seja, trata da repressão social da homossexualidade de um personagem, que em última instância leva à sua morte. O segundo é o de deixar claro que a morte de Skipper não necessariamente diz algo sobre a sexualidade de Brick, já que a peça não dá as condições para que se trate do "problema psicológico" de um homem. A conclusão a que se pode chegar é que, no limite, é tanto impossível como é irrelevante aferir se Brick efetivamente *era* um homossexual. A discussão a que o texto dá forma é, por outro lado, a da experiência coletiva, e, portanto, social e política, de um grupo de pessoas em uma dada circunstância. No entanto, contradizendo parcialmente sua premissa original, Tennessee declarou, em carta enviada a Kazan, em novembro de 1954:

> Brick amava Skipper, 'a única coisa verdadeiramente boa em sua vida'. Brick associava Skipper ao esporte, com o mundo romântico da adolescência do qual ele não podia escapar. Vou além: contradizendo minha premissa original (que era um tanto provisória), agora acredito que, no sentido mais profundo, não literal, Brick é um homossexual que se comporta como heterossexual."[339]

---

[338] WILLIAMS, 2004, p. 117. "[Brick's detachment is at last broken through. His heart is accelerated; his forehead sweat-beaded; his breath becomes more rapid and his voice hoarse. The thing they're discussing, timidly and painfully on the side of Big Daddy, fiercely, violently on Brick's side, is the inadmissible thing that Skipper died to disavow between them. The fact that if it existed it had to be disavowed to 'keep face' in the world they lived in, may be at the heart of the 'mendacity' that Brick drinks to kill his disgust with. It may be the root of his collapse. Or maybe it is only a single manifestation of it, not even the most important. The bird that I hope to catch in the net of this play is not the solution of one man's psychological problem. I'm trying to catch the true quality of experience in a group of people, that cloudy, flickering, evanescent – fiercely charged! – interplay of live human beings in the thundercloud of a common crisis. Some mystery should be left in the revelation of character in a play, just as a great deal of mystery is always left in the revelation of character in life, even in one's own character to himself. This does not absolve the playwright of his duty to observe and probe as clearly and deeply as he legitimately can--but it should steer him away from 'pat' conclusions, facile definitions which make a play just play, not a snare for the truth of human experience. The following scene should be played with great concentration, with most of the power leashed but palpable in what is left unspoken.]"

[339] DEVLIN, Albert J.; TISCHLER, Nancy M. (Orgs.) *The selected letters of Tennessee Williams.* New York: New Directions, 2004, pp. 555 – 556. *"Brick did love Skipper, 'the one great good thing in his life which was true. He identified Skipper with sports, the romantic world of adolescence which he couldn't go past. Further: to reverse my original (somewhat tentative) premise, I now believe that, in the deeper sense, not the literal sense, Brick is a homosexual with a heterosexual adjustment: a thing I've suspected of several others, such as Brando, for instance. (He hasn't cracked up but I think he bears watching. He strikes me as being a compulsive eccentric.) I think these*

Na mesma carta, Tennessee afirma que, assim como Brick, ele considerava Marlon Brando, o ator que interpretou Brick na primeira montagem da peça na Broadway, um exemplo de alguém que seria um homossexual "no sentido profundo, não literal" do termo. Para o autor, o sentido "profundo" é aquele que caracteriza as pessoas "*undersexed*", aquelas que se apegavam a coisas como animais de estimação ou esportes, como forma de suprir suas necessidades sexuais, e com os quais "estabelecem laços profundos, idealistas, românticos: amores sublimados". Isso se deveria à sua incapacidade de amar sexualmente: "São terrivelmente puritanos."[340]

Para essas pessoas, uma certa "inocência" faria com que fossem muito delicadas, quando não tristes, e extremamente frágeis. Se suas máscaras se partissem, todo seu "mecanismo" de defesa se fundia: essas criaturas seriam então obrigadas ou a enfrentar a verdade ou a se lançar contra algo como a bebida.[341] Apesar de parecer contraditória, essa afirmação acaba por reforçar a ideia de que aquilo que Williams buscou figurar através da personagem de Brick não é a homossexualidade enquanto característica da *identidade sexual* de um sujeito, e sim a homossexualidade enquanto *experiência social*, que é aferida sempre a partir do olhar externo, sempre repressivo.

Quando voltamos ao texto, observamos que a função da adição de Skipper à fábula do conto é, na verdade, justificar o aparecimento da figura de Big Daddy na peça. Se aquilo que a peça busca revelar diz respeito sobretudo à relação entre pai e filho, e o que eles têm a dizer sobre verdade e falsidade naquele sistema, então a "intromissão do elemento da homossexualidade" serve justamente ao propósito de intensificar o sentido da homossexualidade enquanto experiência compartilhada em momento de crise. No período em que a peça foi escrita, novos padrões de comportamento de gênero e sexualidade colocavam em xeque a relativa estabilidade dos padrões culturais nos Estados Unidos, o que teve por consequência respostas conservadoras, como a perseguição a homossexuais, comunistas e outras figuras que representassem um risco à família tradicional americana, como demonstramos na primeira parte deste trabalho.

---

people are often undersexed, prefer pet raccoons or sports or something to sex with either gender. They have deep attachments, idealistic, romantic: sublimated loves! They are terrible Puritans."

[340] Ibid., p. 556.

[341] Ibid., p. 556. *"Their innocence, their blindness, makes them very, very touching, very beautiful and sad. Often they make fine artists, having to sublimate so much of their love, and believe me, homosexual love is something that also requires more than a physical expression. But if a mask is ripped off, suddenly, roughly, that's quite enough to blast the whole Mechanism, the whole adjustment, knock the world out from under their feet, and leave them no alternative but - owning up to the truth or retreat into something like liquor."*

A entrada de Skipper na peça trouxe consigo as figuras de Straw e Ochello, como forma de estabelecer o contraste com o par Brick/Skipper. Ao lado de Allan, o ex-marido de Blanche em *A Streetcar Named Desire*, que se suicidou depois que ela descobriu sua homossexualidade; e de Sebastian em *Suddenly, Last Summer*, que foi devorado por jovens na ilha de Cabeza de Lobo, na Espanha, com quem mantinha relações de prostituição, Skipper, Straw e Ochello figuram entre o rol de personagens gays da obra de Tennessee Williams que jamais são materializados em cena, porque estão mortos. São personagens que não integram a ação no presente cênico, mas que agem diretamente do passado, no sentido de impelir a peça em direção a seu desfecho. São personagens centrais, do ponto de vista de sua importância, mas que são deixados nas coxias, e sobre os quais só se pode conhecer através dos mecanismos da narração, naquilo que Naess (2012) caracteriza como um "estatuto de ausência" própria desse grupo social no período em que Williams escrevia.[342]

A não materialização desses personagens no palco não representaria, portanto, "omissão", mas era, por outro lado, recurso dramatúrgico para dar sentido à experiência de exclusão social desse grupo de pessoas, as quais eram indiscretamente empurradas para fora do palco e para fora "da história", da mesma forma como eram empurradas para fora da própria vida. Se a obra de Williams é populada por homens e mulheres "à margem da vida", os homossexuais estavam tão à margem que estavam mortos, pois não havia lugar para eles dentro daquela sociedade. Apesar disso, são figuras centrais para os protagonistas, estes sim no palco, como Brick, Blanche, e Catherine, e, portanto, habitam o drama como espectros, reforçando a ambiguidade que se pode encontrar em toda a obra de Williams: a verdade sobre o passado é impossível de se apreender, pois seu conteúdo depende da memória.

Ao escapar da obrigatoriedade de uma "poética do presente intersubjetivo", que seria uma exigência do drama burguês, essa forma de lirismo que assombra o presente cênico "de forma gentil e poética", como no caso de Straw e Ochello, tem a capacidade de efetivamente figurar a matéria sócio-histórica da repressão e da exclusão, transformando um grupo de pessoas em verdadeiros espectros. Nesse sentido, a ambiguidade do final de *Cat on a Hot Tin Roof*, e mesmo toda a incerteza em torno do que de fato aconteceu entre Skipper e Brick, é a formalização da experiência da homossexualidade no contexto de uma estrutura de dominação como a *plantation.* A figura de Skipper, nesse sentido, se aproxima à de Maggie. Excluídos do centro daquela estrutura e, de certo modo, de sua própria legitimidade social, restava ambos

---

[342] NÆSS, Hege Linnerud. *It Was Too Rare To Be Normal: The Impact of Off-Stage Characters, Homosexuality and Homophobia in A Streetcar Named Desire and Cat on a Hot Tin Roof.* Dissertação de Mestrado. Oslo: The University of Oslo, 2012.

lutar por sua inclusão, ou morrer: quando Maggie, ao final do terceiro ato, decide que terá um filho com Brick, "transformando a mentira em verdade", o que se coloca é a natureza destas terras, que são também de zinco quente. Sobre elas, apenas alguns podem caminhar —desde que estejam dispostos a queimar suas patas.

O "passatempo de verão" sendo disputado na peça é, nesse sentido, tanto o jogo pela morte de um homem, quanto pela sobrevivência dos espectros da plantação: se o quarto de Brick e Maggie é "poeticamente assombrado" pelos espectros dos proprietários originais, é porque eles são, em grande medida, a sobrevida do império que fundaram, sua *arkhé*, seu princípio constitutivo, e tudo isso a despeito de sua relação de homoafetividade. Big Daddy, tendo sido incorporado à propriedade depois de sua fundação e não tendo sido parte de seu momento fundacional, parece ser só mais uma peça descartável em um jogo que já dura décadas, e que seguirá sendo jogado após sua morte. A superioridade simbólica de Dtraw e Ochello sobre Big Daddy e sobre Brick naquela plantação nos permite compreender em mais detalhes os termos da "tolerância" que o personagem admite ter aprendido a cultivar. Se a tolerância com uma possível homossexualidade de Brick é o que move o personagem em busca da verdade do filho é só porque essa tolerância é em verdade o espírito de conservação da propriedade, o qual, no entanto, não poderia ter sido estendido a Skipper, que nunca foi parte dela.

É a tolerância ao capital que pode garantir a sobrevida do capital, também ele um espectro cuja virtualidade está garantida por quanto tempo houver mão de obra sendo explorada e espoliação dos frutos da produção. Quando Big Daddy se diz tolerante com a homossexualidade, portanto, ele busca convencer Brick de que seu lugar de controle e poder sobre aquela propriedade estaria mantido a despeito de *qualquer coisa*, inclusive um possível passado de homoafetividade com seu melhor amigo. Mesmo que ele tenha "cultivado tolerância" mais do que cultivou algodão, Big Daddy tem por objetivo única e exclusivamente fazer com que o filho aceite ser seu legítimo sucessor. A recusa de Brick é, então, a formalização da crise de um sistema e de suas formas de manutenção, justamente o sistema capitalismo no pós-guerra, em seus movimentos contraditórios de crescimento e repressão.

Ainda que para Brick essa crise seja introjetada sobretudo pelo trauma causado pela morte de Skipper, foi aquele mundo de mentiras que o colocou na posição de jogador falido, de figura que, ao tentar saltar obstáculos, se feriu. O que Brick recusa, pelo menos em um primeiro momento, é um sistema cujas contradições permitem que um casal de homens viva uma vida de paz e estabilidade e tenha direito ao exercício de uma "ternura incomum" ao mesmo tempo que impedem que seu melhor amigo tenha direito à vida. Entre a sobrevida do espectro de Straw

e Ochello e a morte precoce de Skipper, resta a separação de classe: se nas *plantations* o poder e a ternura estão garantidos aos homens, do lado de fora resta apenas a instabilidade do sonho americano, de que Skipper era também ele um símbolo, enquanto jovem atleta de futebol americano.

Para Straw e Ochello, "*founding fathers"* daquela *plantation*, a relação homossexual estaria garantida em seu estatuto de "ternura" por uma espécie de ordem maior, a ordem histórica do Sul, baseada nos princípios de crescimento e manutenção do capital agrário, da expansão e da dominação de terras, da sucessão patrilinear e oligárquica, prática necessária a essa manutenção. Ainda que em momentos pontuais, a peça não abre mão de incorporar à sua fatura as marcas da estrutura de produção que garante essa experiência: enquanto expressão da exploração racial nas plantações, os personagens de Lacey e Sookey, os empregados negros da casa, operam no texto como símbolos da normalidade que opera na mansão Pollitt. As intrusões desses personagens em momentos diversos na peça, cumprindo sempre funções servis (atender o telefone, entregar recados, cobrir os carros dos proprietários da chuva durante uma tempestade), são elementos formais que figuram o funcionamento do sistema, que é um sistema de *mendacity*.

O ponto alto dessa revelação, a de que a propriedade *ainda* depende da superexploração de mão de obra negra, mesmo que de forma juridicamente legal, dá-se no momento exato da revelação do câncer de Big Daddy. Assim que Brick diz que "a falsidade é o sistema em que vivemos", uma versão de "Pick a Bale of Cotton"[343] começa a tocar. Mae, extasiada, coloca a cabeça no quarto e comemorar: "Big Daddy, os lavradores estão cantando pro senhor!" ("*Oh, Big Daddy, the field hands are singin' fo' you!"*).

[343] Uma das *work songs* cantadas por negros escravizados nas *plantations* do Sul como forma de tornar o trabalho físico e enfadonho um pouco mais fácil de suportar. A letra de *"Pick a Bale of Cotton"* ("Colha um fardo de algodão") dizia: *"Gonna jump down, spin around / Pick a bale of cotton / Gonna jump down, spin around / Pick a bale a day / Oh lordy, pick a bale of cotton / Oh lordy, pick a bale a day."*

8. CONSIDERAÇÕES FINAIS: SOBRE TERRAS DE ZINCO QUENTE

"O sucesso internacional viria de mãos dadas com o desaparecimento da particularidade histórica, e a ênfase na particularidade histórica seria um desserviço prestado à universalidade do autor. O artista entra para o cânon, mas não o seu país, que continua no limbo."
(Roberto Schwarz, *Leituras em Competição)*[344]

Em "O Punhal de Martinha", Machado de Assis conta a história de Martinha, moça simples do interior da Bahia que, para se defender dos abusos de um homem, apunhala-o e o mata. A crônica, para chegar ao incidente baiano, abre com a anedota de um outro punhal, o de Lucrécia, romana que, ao ser violentada por Sexto Tarquínio, filho do rei, também lhe fere a carne com um punhal, história que foi eternizada e que serve, na prosa machadiana, para introduzir o "causo" da menina Martinha. "Em que é que o punhal de Martinha é inferior ao de Lucrécia? Nem é inferior, mas até certo ponto é superior."[345] Apesar do ato igualmente heroico, e ao contrário de Lucrécia, Martinha "não quer sanefas literárias, não ensaia atitudes de tragédia, não faz daqueles gestos oratórias que a história antiga põe nos seus personagens."[346]

A crônica se encerra com a reflexão de que, apesar de ter sido real, o punhal de Martinha irá "rio abaixo do esquecimento", enquanto o de Lucrécia, que não passa de ficção e mito, fica eternizado. No ensaio *Leituras em competição,* o crítico Roberto Schwarz toma a crônica de Machado como representativa de um debate mais amplo: a competição entre uma leitura "localista" e uma leitura "universalista" da obra machadiana. Ao analisar a calorosa recepção que Machado de Assis recebeu e recebe nos grandes centros de produção intelectual e acadêmica, na Europa e nos Estados Unidos, o autor se pergunta: como entender a afinidade de um romancista brasileiro, cuja matéria prima era a experiência social periférica no século XIX, com o conjunto de teorias críticas em voga em meados do século XX na metrópole?[347]

Se Machado escreveu sobre uma experiência na periferia do capitalismo, o que explicaria sua posição no rol de escritores considerados "universais"? Nas leituras em competição, portanto, haveria uma que privilegia a particularidade histórica, e que compreenderia a prosa machadiana como formalização de uma realidade local; e outra que

---

[344] SCHWARZ, Roberto. "Leituras em Competição". In: Martinha versus Lucrécia: ensaios e entrevistas. São Paulo: Cia. das Letras, 2012, p. 12.
[345] ASSIS, Machado de. "O Punhal de Martinha". In: *Obra completa – Volume III*. Rio de Janeiro: Editora José Aguillar, 1973. p. 616.
[346] Ibid., p. 616.
[347] SCHWARZ, op. cit., p. 12.

privilegia no autor uma suposta universalidade, cujos traços de cosmopolitismo e diálogo com as referências estéticas europeias revelariam sua rara habilidade de pintar a "essência" da alma humana, a despeito de sua condição periférica. O enigma a ser desvendado, sugere Schwarz, é em que medida a obra machadiana, ao tratar da realidade social brasileira do século XIX, é capaz de efetivamente falar da metrópole no século XX, isto é, falar sobre "o mundo". A resposta estaria na complexa na relação entre localismo e universalismo, sugerindo que as leituras em competição poderiam, a bem da verdade, serem complementares.

Se tomarmos como verdadeira a frase atribuída a Tolstói, talvez faça mesmo sentido pensar que a história de uma aldeia pode ser universal. Drummond cantou sobre Itabira, mas tinha consigo o sentimento do mundo. O Tejo, para Fernando Pessoa, é o mais belo dos rios, mas não tão belo quanto o rio que passa por sua aldeia. Machado de Assis escreveu sobre o punhal da romana Lucrécia para, em verdade, falar da baiana Martinha. Talvez não seja demais arriscar que uma reflexão parecida caiba à obra de Tennessee Williams. Ao longo dos anos 60 e 70, e sobretudo depois de sua morte, a tradição crítica americana o inscreveu na história de sua literatura nacional, ao mesmo tempo que o teatro ocidental o eternizou como um dos grandes nomes da dramaturgia "universal", a despeito de Williams ter passado quase toda a sua vida falando de sua própria aldeia: o Sul dos Estados Unidos.

Se há em Machado uma Martinha, baiana, brasileira, que vale mais do que uma Lucrécia, romana, universal, talvez valha sugerir, para efeitos de ilustração, que haja em Tennessee "duas Blanches", por assim dizer. Uma é a personagem mais famosa do teatro americano, e talvez a mais "universal" das personagens femininas do teatro moderno. A outra é a personagem-síntese das contradições histórico-sociais do Sul dos Estados Unidos no século XX. Para essa Blanche, local, o conflito enfrentado entre "realismo e magia" é, na verdade, o conflito entre dois tempos do mundo, dois momentos históricos que na peça se chocam como bem se chocavam na experiência social sendo descrita.

As leituras em competição em Tennessee seriam, portanto, a de um Tennessee local, sulista, e um Tennessee universal, "americano", que só poderia ser inserido no rol de grandes mestres se a matéria de sua obra fosse também universal: "a essência da alma humana." Em que pesem as óbvias diferenças entre Tennessee e Machado — mais flagrantemente suas distintas posições no binômio centro-periferia e o gênero literário que lhes consagrou —, resta em comum entre os dois o modo como o particular e o universal, em suas obras, são articulados de maneira complexa. Ainda que o dramaturgo estadunidense tenha sido ele próprio um autor central, que nunca abriu mão de ocupar o centro de produção do teatro estadunidense, a figuração de uma experiência social que se poderia chamar de periférica, a do Sul dos Estados

Unidos, é que confere sentido à sua obra. A despeito disso, a Williams raramente se refere como um autor sulista, e pouco se estuda sobre o quanto de sua obra se deve às tradições literárias do Sul.[348]

Enquanto romancistas como William Faulkner e Mark Twain são consagrados por seu "regionalismo", a obra de Tennessee tende a ser lida em perspectiva universalizante. O resultado imediato dessa leitura é a assepsia de qualquer particularidade histórica sobre a qual estejam calcadas as caracterizações de suas personagens, seus conflitos e interesses. Retirada a especificidade local das obras, a ênfase recai sobre os sentidos universais do texto, geralmente seus temas, que podem ser universais na acepção de uma compartilhada "essência humana" ou mesmo de um pretenso universalismo americano, isto é, uma formação cultural que atribui à experiência estadunidense um sentido autorreferencial de universalidade. Em consequência, a obra do dramaturgo é usurpada de seu potencial de figurar a história, mais especificamente a história dos Estados Unidos, cuja versão oficial também repete o mesmo movimento de assepsia: o Sul é interpretado e historicizado na história oficial como marca de exceção, cuja excepcionalidade estaria contraposta a alguma espécie de norma formativa, que é a do Norte.

Em 1966, ao ser questionado por um entrevistador se algum dia escreveria "diretamente" sobre os eventos políticos daquele momento, que incluíam a luta de resistência contra a Guerra do Vietnã e o movimento negro por direitos civis, Tennessee Williams respondeu: "Eu não sou um escritor direto, sou um escritor oblíquo, sempre que posso. Eu quero ser alusivo. Não quero ser uma daquelas pessoas que reiteram o óbvio o tempo inteiro."[349] Mais tarde, quando o Watergate de Nixon veio à tona, o autor foi questionado quanto à politização de suas peças, ao que respondeu: "Todas as minhas peças têm consciência social."[350]

A crítica americana diria o contrário. O que chamava atenção em Williams era sua sensibilidade poética, o "realismo apurado" com que construía o desvario de seus personagens, que empregava na construção das instâncias psicológicas de seus personagens. John Gassner em *The Theater in Our Times* (1954) não enxergava "qualquer paixão social específica"[351] em Tennessee, enquanto em *Rumos do Teatro Moderno* (1965) dizia admirar no autor sua "rara compaixão pelos desajustes da vida" e seu "naturalismo preciso" na composição de personagens fracassados e decadentes.[352] Nancy Tischler, uma das principais biógrafas e estudiosas do autor

---

[348] KING, 1995, p. 627.
[349] PALLER, Michael. "A Playwright with a Social Conscience." Posfácio de *Camino Real*. New York: New Directions, 2008, p. 157. *"I am not a direct writer. I am always an oblique writer, if I can be; I want to be allusive; I don't want to be one of those people who hit the nail on the head all the time."*
[350] Ibid., p. 157. *"All my plays have social consciousness."*
[351] GASSNER, John. *The Theatre in Our Times.* New York: Crown Publishers, 1954, p. 349.
[352] GASSNER, John. *Rumos do Teatro Moderno*. Rio de Janeiro: Lidador, 1965, p. 115.

nos anos 1960, defendia que não havia em sua obra nenhuma crítica social mais aguçada, porque Tennessee havia decidido que "seu assunto era a vida íntima do ser humano" e que sua crítica social geralmente se limitava a "comentar sobre a destrutividade do homem", ou ainda que "seu posicionamento político se limita a um antifascismo; fora isso, ele não está especificamente interessado em problemas do mundo."[353]

Essa interpretação ganhou ainda mais força depois da morte do autor, em 1983, quando as características de lirismo e simbolismo, a ironia e a ferocidade de suas personagens, os temas da morte, da degradação moral, do desarranjo familiar, da perversão, do sexo e da paixão passaram a ser associadas a elementos de sua vida, que sempre foi repleta de altos e baixos. Se é verdade o que diz a senhora Venable a respeito da vida de seu filho Sebastian em *Suddenly Last Summer* (1958) — "sua vida era seu trabalho porque o trabalho de um poeta é a vida de um poeta [...], e não se pode separá-los."[354] —, é exatamente em torno disso que as últimas décadas de pesquisa acerca da obra do autor têm se debruçado, sobretudo no contexto estadunidense.[355] O surgimento nos Estados Unidos de áreas de estudo como o *Gay Drama* e os *Queer Studies* no início dos anos 90 lançaram especial atenção sobre o tratamento que Williams dedicou a temas como gênero e sexualidade, sobretudo a partir dos anos 50, quando o autor começou a tratar mais abertamente de sua homossexualidade, em um momento marcado pela homofobia e pela perseguição a homossexuais nos Estados Unidos.

Em sentido diverso, e especialmente no Brasil, relativa atenção é dada às peças da fase inicial e da fase final do autor, em que os temas mais explicitamente políticos e as marcas da experimentação formal estariam localizados. Costuma-se dividir a obra do autor em três fases: a) a fase das e*arly plays*, escritas entre 1930 e 1944, que teria sido marcada por uma aguda "consciência social", momento em foram escritas inúmeras peças em um ato, muitas das quais seriam posteriormente readaptadas em peças longas ou roteiros de cinema; b) a fase das *major plays*, ou "peças canônicas", entre os anos 1944 e 1961, período em que estão compreendidas as peças de maior sucesso do dramaturgo, em especial *The Glass Menagerie, A Streetcar Named Desire* e *Cat on a Hot Tin Roof;* c) a fase das *late plays*, ou sua fase final, que vai de 1962 até a morte do autor, marcada por experimentalismos formais e por certa transgressão temática,

---

[353] TISCHLER, Nancy. *Tennessee Williams: Rebellious Puritan*. New York: Citadel, 1961, p. 279.
[354] WILLIAMS, Tennessee. *Orpheus Descending & Suddenly Last Summer.* New York: New Directions, 2012, p. 139. "*[...] his life was his work because the work of a poet is the life of a poet [...] I mean, you can't separate them."*
[355] Alguns dos principais representantes dessa perspectiva teórico-crítica nos EUA são John Clum, David Savran, Annette Saddik, Linda Dorff, Felicia Londré, Philip C. Kolin e William Prosser. Cf. MURPHY, 2014, p. 3.

justificada em certa medida pela condição de ostracismo a que o autor teria sido submetido pela crítica.

As primeiras peças de Tennessee nasceram em um contexto de profunda agitação político-social, e por isso baseiam-se mais explicitamente na experiência coletiva de pessoas comuns: os mineiros de carvão do Alabama (*Candles to the Sun*, escrita em 1939), os sem-teto e despossuídos de St. Louis (*The Fugitive Kind*, escrita em 1937), os internos de uma penitenciária da Pensilvânia (*Not About Nightingales*, escrita em 1938).[356] Em contato direto com o trabalho de Clifford Odets e Irwin Shaw, cujas atuações políticas no Group Theatre o jovem dramaturgo conhecia, Williams iniciou sua carreira como um dramaturgo de aguda consciência social. Para alguns estudiosos, isto teria sido abandonado quando o autor passou a fazer sucesso comercial, as quais, por isso mesmo, teriam constituído alguma espécie de "cânone" de sua obra.[357]

A sugestão de que uma peça como *Cat on a Hot Tin Roof* corresponderia a uma obra "canônica" do autor, e mesmo de que estaria inscrita no "cânone" da dramaturgia americana, está apoiada em alguns pressupostos, como comentamos na introdução deste trabalho. Um desses pressupostos, largamente difundido, é o de que as peças da fase áurea teriam sido sucessos de bilheteria por estarem apoiadas em certa estrutura prescritiva da "peça bem-feita", cujas características centrais seriam seu "realismo psicológico". Em oposição às fases inicial e final do autor, as peças ditas "canônicas" estariam assentadas sobre a forma do drama, e, por isso, teriam menos capacidade de dar forma a experiências sociais, políticas e históricas.

Esse diagnóstico, além de passar ao largo de reflexões já bastante difundidas sobre, por exemplo, a teoria do drama moderno, de Peter Szondi,[358] não ilumina a natureza complexa e particular de cada uma das peças ditas "canônicas". Firmando-se na premissa de que essas obras já teriam sido exaustivamente estudadas, e por isso carregariam relativa estabilidade crítica e interpretativa, essa abordagem se furta a explorar a matéria literária de cada uma dessas obras, e efetivamente investigá-las a partir de perspectivas diversas. Recusado o momento de análise literária, resta a atribuição do valor estético a critérios externos às peças, como o sucesso comercial e a resposta da crítica, os quais costumam levar à conclusão de que há pouco ou nenhum potencial de crítica nas peças dessa fase.

O que a análise das ditas peças canônicas demonstra, por outro lado, é uma estrutura dramatúrgica fortemente apoiada na figuração de processos políticos, históricos e sociais, em

---

[356] PALLER, op. cit., p. 157.
[357] Ibid., p. 158.
[358] Cf. SZONDI, 2001.

relação aos quais são construídas as personagens. Os protagonistas das peças longas de Williams são, quase todos, personagens que ou renegam sua classe ou são renegados por ela, geralmente porque seu passado e sua integridade moral no presente estão em conflito. O conflito quase sempre deriva de uma decisão do protagonista que, no passado, decidiu romper com a ordem social vigente, o que quase sempre vem acompanhado de um processo de desilusão com certo idealismo ou magia que sustentava o espírito dessa personagem. Como punição pelo rompimento, os "heróis" e "heroínas" tennessinianos encontram-se presos no presente cênico, em condição de incomunicabilidade com aqueles à sua volta. Como medida desesperada para se conectar, essas personagens recorrem ao sexo, à violência ou à insanidade, ou são afastados da vida social através de uma morte, simbólica ou literal.[359]

The Glass Menagerie (1944), por exemplo, trata da sociedade americana em seu ponto de dissolução: os Wingfield vivem em um pequeno apartamento, e sofrem as consequências da Depressão dos anos 30. Enquanto Amanda sonha com um passado idílico no Sul, seu filho Tom trabalha em uma fábrica de sapato, mas sonha em ser poeta, e sua filha Laura vive aprisionada em um presente que não parece ter lugar para ela. Na forma da peça, expedientes épico-narrativos incluem a figura de um narrador e o uso de projeções.

Já em *A Streetcar Named Desire* (1947), o conflito central é entre duas ordens sociais distintas, uma ligada à cidade e à industrialização, outra ligada ao campo e à tradição. No conflito entre Blanche e Stanley, um retrato dos efeitos do processo de modernização sobre o Sul dos Estados Unidos, cujas contradições são materializadas em torno de Blanche, que, assombrada pelo seu passado e pela dissolução de uma propriedade condenada, é destacada do tecido social e lançada a uma posição de aprisionamento e exclusão. Em jogo, o processo de morte simbólica de um passado de virtudes imaginadas, que, por nunca terem efetivamente existido, são incapazes de garantir à personagem a magia a que ela aspira, e terminam por condenar a personagem à morte simbólica.

Em *Cat on a Hot Tin Roof* (1955), por sua vez, o conflito gira em torno da ideia de que a falsidade (*"mendacity"*) é o princípio que rege os códigos morais das elites sulistas. Ao incorporar ao conflito central temas como a homossexualidade, o alcoolismo, as relações familiares, e o desejo sexual, a peça revela o momento de crise de uma estrutura social e política no contexto do segundo pós-guerra, e coloca no palco as diversas instituições que a sustentam — a ciência, a igreja, o Estado. Do ponto de vista formal, a "poesia" que a peça capta é expressa através da imagem poética de um jogo de *croquet*, de modo que o palco se torne uma arena

[359] PETERSON, Janet M. *Tennessee Williams as a social critic*. Tese de Doutorado. North Texas State University, 1969, p. 3.

onde diversos jogadores disputam uma partida, em busca da vitória. Através da figura ambígua de Brick, a peça nos propõe a pergunta: o que pode acontecer a um jogo de apostas quando um dos principais jogadores desiste de jogar?

A aglutinação de três obras tão distintas, para citar apenas esses exemplos, em torno da ideia de "cânone", além de não revelar nada sobre o sentido dessas obras, obscurece seu conteúdo político, já que não nos permitir observar as especificidades dos expedientes dramatúrgicos sendo empregados e os processos sociais a que eles dão forma. Para fugirmos a diagnósticos fáceis, que atribuem a alcunha de "realismo psicológico" a peças que sequer poderiam ser chamadas de realistas em sentido estrito, é necessário a investigação atenta das formas do texto. Como costuma acontecer com autores consagrados, a obra de Tennessee se mantém viva na mesma medida em que desafia, a todo tempo, as interpretações já consolidadas a seu respeito.

O que este trabalho pretendeu demonstrar é como a figuração de uma realidade local, a do Sul dos Estados Unidos, tem a capacidade de atribuir significados complexos a uma experiência social e histórica particular, a do Sul, mas com reverberações amplas, que dizem respeito à formação da nação americana. No embate entre presente e passado, entre realidade e memória, entre pragmatismo e nostalgia, encontram-se os termos em oposição que permitem desafiar as interpretações já consolidadas, como o conceito de "cânone" aplicado ao dramaturgo. Se Tennessee, como Machado, é considerado um autor canônico, e por metonímia suas obras mais célebres também o são, isso talvez tenha se dado às custas do apagamento da particularidade histórica de sua obra — já que, como sugere Schwarz, a ênfase na particularidade histórica seria um "desserviço prestado à universalidade do autor."[360]

Conclui-se, afinal, que, se o embate entre tradição (colonial, escravista, agrária) e modernidade (cosmopolita, liberal, urbana) é constitutivo do processo formativo da nação estadunidense, talvez a experiência formalizada por *Cat on a Hot Tin Roof* diga tanto sobre a história do Sul quanto sobre a história do país como um todo, figurando, de modo privilegiado, o momento histórico de crise do pós-guerra. Do ponto de vista literário, que é sempre o ponto de vista da cultura de um povo em um determinado tempo, a peça parece lançar luz sobre os mecanismos de funcionamento da própria experiência de modernidade nos Estados Unidos, que depende da atualização e da renovação constantes de mecanismos de dominação sobre um "Outro" a ser definido — antes a partir da dominação colonial, depois imperialista, mas sempre uma dominação de classe. Ao mesmo tempo, esse ponto de vista, quando bem interpretado, nos

[360] SCHWARZ, op. cit., p. 16.

permite escovar a contrapelo a própria história oficial do teatro americano, fornecendo subsídios para que se possa navegar as águas do caudaloso "rio vermelho" do teatro dos Estados Unidos, como sugere Iná Camargo Costa. [361]

A obra de Tennessee Williams é populada por estranhos, homens e mulheres alienados de si mesmos e da sociedade, mas quase sempre obcecados por outra ordem social passada, aparentemente gloriosa, a qual, no entanto, nunca se pode efetivamente conhecer, pois sua materialização no presente se dá através das memórias estilhaçadas de sujeitos cindidos. Assim como as personagens de Tennessee, os Estados Unidos também são um país com enorme dificuldade de se lembrar de seu passado e, por vezes, muito empenhado em esquecê-lo. "Nós anulamos nossa experiência. É um hábito americano", diz o personagem Leo na peça *Paradise Lost*, de Clifford Odets. É o desafio da crítica literária comprometida com a necessidade por mudança política impedir que a experiência de uma sociedade, e sobretudo dos sujeitos que a compõem, seja anulada — mesmo que para isso essa crítica precise permanecer, por quanto tempo for possível, sobre telhado de zinco quente, em que o espírito da conservação insistirá em lhe queimar as patas.

[361] Cf. COSTA, Iná Camargo. *Panorama do Rio Vermelho: ensaios sobre o teatro americano moderno*. São Paulo: Nankin Editorial, 2001.

REFERÊNCIAS

"ARTHUR MILLER, ELIA KAZAN, & THE BLACKLIST: NONE WITHOUT SIN" (Temp. 18, ep. 9). *American Masters* [Série de TV]. Direção: Michael Epstein PBS: Public Broadcasting System. Streaming (2h), son., cor, trans. 3 de setembro de 2003.

"INHERITANCE LAW AND YOUR RIGHTS". FindLaw, 19 jan. 2018. Disponível em: https://www.findlaw.com/estate/wills/inheritance-law-and-your-rights.html Acesso em: 20 ago 2020.

"ROUTE OF THE HERNANDO DE SOTO EXPEDITION, 1539-1543", relatório do National Park Service dos Estados Unidos publicado em 1988. Disponível em: http://npshistory.com/publications/transportation/desoto-nht.pdf. Acesso em: 15 nov 2020.

A CONSTITUIÇÃO DOS ESTADOS UNIDOS DA AMÉRICA. Disponível em: <www.constitutionus.com> Acesso em: 10 nov 2020. Disponível em português em: <http://www.braziliantranslated.com/euacon01.html> Acesso em: 10 nov 2020.

A STREETCAR NAMED DESIRE. Dir. Elia Kazan. Prod. Charles K. Feldman. Estados Unidos: Warner Bros, 1951. (122 minutos)

AGNUS DAY IN LITURGY. Disponível em: https://www.newadvent.org/cathen/01221a.htm Acesso em: 20 jan 2020.

ALS, H. *Ladies of the Night: Tennessee Williams and Anton Chekhov on troubled women.* THE NEW YORKER. Publicado em: 6 fev. 2011. Disponível em: https://www.newyorker.com/magazine/2011/02/14/ladies-of-the-night-hilton-als. Acesso em: 20 mar. 2020.

ARMITAGE, D. *The Declaration of Independence: A Global History.* Massachusetts: Harvard University Press, 2007.

ASSIS, M. "O Punhal de Martinha". In: *Obra completa – Volume III.* Rio de Janeiro: Editora José Aguillar, 1973.

ASSOCIATED PRESS. States Approve Measures Eradicating Racist Language, Symbols. 09 nov 2020. Disponível em: <https://spectrumlocalnews.com/nys/central-ny/news/2020/11/09/states-ok-measures-eradicating-racist-language->. Acesso em: 10 out 2020.

AVILA, A. L. *'A Causa Perdida': memória da Guerra Civil nos Estados Unidos.* In: Café História. Publicado em 05 out de 2020. Disponível em: https://www.cafehistoria.com.br/causa-perdida-guerra-civil-eua/. Acesso em: 10 out 2021.

BAK, J. S. “Sneakin'and Spyin'" from Broadway to the Beltway: Cold War Masculinity, Brick, and Homosexual Existentialism.” *Theatre Journal*, 2004.

_____. “A Dying Gaul: The Signifying Phallus and Tennessee Williams's ‘Three Players of a Summer Game’.” *The Mississippi Quarterly*, v. 58, n. 1, 2004, p. 41-73.

BETTI, M. S. “Nota biográfica sobre Tennessee Williams.” In: WILLIAMS, Tennessee. *Mister Paradise e outras peças em um ato*. É Realizações, 2011.

_____. “Mr. Paradise and other plays, de Tennessee Williams: apontamentos para uma análise formal”. In: *Literatura e Sociedade*. São Paulo, n. 15, 2011a.

_____. “Lirismo e ironia: apresentação de 27 Carros de Algodão e Outras Peças em Um Ato.” In: WILLIAMS, Tennessee. *27 Carros de Algodão e Outras Peças em Um Ato*. É Realizações, 2012.

_____. “O demorado adeus de Tennessee Williams.” *Aurora: revista de arte, mídia e política.* São Paulo, v.5, n.13, pp. 18 – 19, 2012a.

_____. *Dramaturgia Comparada Estados Unidos / Brasil: Três estudos*. São Paulo: Cia Fagulha, 2017.

BIBLER, M. P. “’A Tenderness which was Uncommon’: Homosexuality, Narrative, and the Southern Plantation in Tennessee Williams's Cat on a Hot Tin Roof.” *The Mississippi Quarterly*, v. 55, n. 3, 2002, pp. 381-400.

BLACKBURN, R. *Lincoln and Marx: The transatlantic convergence of two revolutionaries.* Publicado em: 28 ago 2018. Disponível em: <https://www.jacobinmag.com/2012/08/lincoln-and-marx> Acesso em: 20 nov 2020.

BLIGHT, David. *Race and Reunion: The Civil War in American Memory*. Cambridge: Harvard University Press, 2001, p. 276.

BOSI, A. “A escravidão entre dois liberalismos” *Estudos avançados*, v. 2, n. 3, 1988, pp. 4 - 39.

_____. “Liberalismo versus democracia social.” *Estudos Avançados*, v. 21, n. 59, 2007, pp. 359 - 363,

BOYD, J. P. (Ed.) *The Papers of Thomas Jefferson.* Vol. 1, 1760-1776. Princeton: Princeton University Press, 1950, pp. 243 - 247. Disponível em: <https://www.loc.gov/exhibits/declara/ruffdrft.html> Acesso em: 15 dez 2020.

BRITO, L. C. “Mr. Perpetual Motion” enfrenta o Jim Crow: André Rebouças e sua passagem pelos Estados Unidos no pós-abolição. *Revista Estudos Históricos*, v. 32, n. 66, 2019.

BUCHANAN, L. “Black Lives Matter may be the largest movement in US History.” THE NEW YORK TIMES. July 3, 2020. Disponível em: https://www.nytimes.com/interactive/2020/07/03/us/george-floyd-protests-crowd-size.html Acesso em: 15 set 2020.

CARR, W. “In the South, Confederate monuments aren't simply a black-and-white issue”. ABC NEWS. 18 June 2020. Disponível em: <https://abcnews.go.com/US/south-confederate-monuments-simply-black-white-issue/story?id=71310038>. Acesso em: 10 out. 2020.

CAT ON A HOT TIN ROOF. Dir. Richard Brooks. Prod. Lawrence Wingarten. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), 1958. (108 min.)

COHEN, W. “Thomas Jefferson e o problema da escravidão.” Trad. de Almiro Pisetta. *Estudos avançados*, v. 14, n. 38, 2000, pp. 151-180.

CORTÁZAR, J. Alguns aspectos do conto. In: *Valise de cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

COSTA, I. C. *Panorama do Rio Vermelho: ensaios sobre o teatro americano moderno*. São Paulo: Nankin Editorial, 2001.

D’EMILIO, J. “Capitalism and gay identity.” In: ABELOVE, Henry et. al. (Orgs.) *The Lesbian and Gay Studies Reader*. Nova Iorque: Routledge, 1993, pp. 467 – 476.

_____. “Gay politics, gay community: San Francisco's experience.” In: D’EMILIO, John. *Making Trouble: essays on gay history, politics and the university*. Routledge, 2013, pp. 118 - 139.

DECLARATION OF INDEPENDENCE: A TRANSCRIPTION. Disponível em: https://www.archives.gov/founding-docs/declaration-transcript. Acesso em: 15 out 2020.

DEVLIN, Albert J. “Writing in ‘a place of stone’: Cat on a Hot Tin Roof.” *The Cambridge Companion to Tennessee Williams*, 1997.

_____.; TISCHLER, Nancy M. (Orgs.) *The selected letters of Tennessee Williams.* New York: New Directions, 2004, pp. 555 – 556.

ECCEL, D. “Da Revolução: Arendt, uma moderna*?” Trans/Form/Ação, Marília*, v. 36, n. 3, 2013, pp. 109-128.

EXECUTIVE ORDER 9835, artigo 3. Truman Library – National Archive. Disponível em: https://www.trumanlibrary.gov/library/executive-orders/9835/executive-order-9835. Acesso em: 20 mai 2021.

FAVRE, C. "The Pin-Up: American eroticism and patriotism during the Second World War." *Inflexions*, vol. 38, no. 2, 2018, pp. 181-186.

FERNANDES, L. E.; MORAIS, M. V. "Os EUA no século XIX". In: KARNAL et al. *História dos Estados Unidos: das origens ao século XXI*. 3ª. ed. São Paulo: Contexto, 2018, pp. 99 – 170,

FITZGERALD, F. Scott. *O Grande Gatsby*. Tradução de William Lagos. São Paulo: L&PM Pocket, 2011.

FLANDOLI, E. B. *Dramaturgia e ficção curta: um estudo de suas ligações e projeções na obra teatral de Tennessee Williams [1911-1983]*. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo, 2017.

FLORES, F. T. *Da Depressão às raízes do macartismo: representação de questões sócio-históricas em American Blues, de Tennessee Williams.* Tese de doutorado. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2013.

G1. "Estátua de Borba Gato é incendiada em São Paulo". 24 de julho de 2021. Disponível em: <https://g1.globo.com/sp/noticia/2021/07/24/estatua-de-borba-gato-e-incendiada-por-grupo-em-sao-paulo.ghtml>. Acesso em: 25 nov. 2021.

GASSNER, J. *The Theatre in Our Times.* New York: Crown Publishers, 1954.

_____. *Rumos do Teatro Moderno*. Rio de Janeiro: Lidador, 1965.

GOODWIN, M. *The Thirteenth Amendment: Modern Slavery, Capitalism, and Mass Incarceration.* Cornell L. Rev., v. 104, p. 899, 2018. Disponível em: <https://www.lawschool.cornell.edu/research/cornell-law-review/Print-Edition/upload/Goodwin-final.pdf> Acesso em: 10 dez 2020.

HAYNES, L. *Liberty Further Extended: Or Free Thoughts on the Illegality of Slave-Keeping.* American Antislavery Writings: Colonial Beginnings to Emancipation, ed. by James G. Basker. New York City: Library of America, 2012.

HEATLEY, H. S. *"Commies and Queers": Narratives that supported the Lavender Scare*. Dissertação de Mestrado. Arlington: University of Texas, 2007.

HILL, M. L. *We Still Here: Pandemic, Policing, Protest, and Possibility.* Chicago: Haymarket Books, 2020.

HOBSBAWM, E. *Era dos extremos: o breve século XX.* Editora Companhia das Letras, 1995.

HOLMAN, Hugh. *Three Modes of Southern Fiction: Ellen Glasgow, William Faulkner, Thomas Wolfe*. Athens: University of Georgia Press, 1966.

HORTON, J. O.; HORTON, L. E. *Slavery and the Making of America.* New York: Oxford University Press, 2005.

HOSHIKAWA, A. M. N. *Anton Tchékhov e Tennessee Williams: dramaturgias em comparação.* Tese de doutorado. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2015.

JOHNSON, D. K. *The lavender scare: The Cold War persecution of gays and lesbians in the federal government.* University of Chicago Press, 2004.

KARNAL, L. "A formação da nação". In: KARNAL et al. *História dos Estados Unidos: das origens ao século XXI.* 3ª. ed. São Paulo: Contexto, 2018, p. 42.

KAUR, H. "Protesters tried to remove a Confederate monument in Birmingham. The mayor told them he would finish the job." 02 June 2020. CNN News. Disponível em: https://edition.cnn.com/2020/06/01/us/birmingham-protests-confederate-monument-trnd/index.html. Acesso em: 10 out. 2020.

KING, K. "Tennessee Williams: A Southern Writer." *The Mississippi Quarterly*, v. 48, n. 4, 1995.

KUSHNER, T. *Angels in America: a gay fantasia on national themes.* Nova Iorque: Theater Communications Group (TCG), 2013.

LINCOLN, A. *The Gettysburg Address.* Disponível em: <http://www.abrahamlincolnonline.org/lincoln/speeches/gettysburg.htm> Acesso em 15 dez 2020.

LINK, A. S. *História moderna dos Estados Unidos. Volume III.* São Paulo: Zahar, 1965.

MALCOLM X. "'The Ballot or the Bullet' Speech." King Solomon Baptist Church, Detroit, Michigan, 1964. Disponível em: https://americanradioworks.publicradio.org/features/blackspeech/mx.html. Acesso em: 20 nov 2021

MANDLE, J. R. *Not Slave, Not Free: The African American Economic Experience Since The Civil War*. Duke University Press, 1992.

MURPHY, B. “Brick Pollitt Agonistes: The Game in ‘Three Players of a Summer Game’ and ‘Cat on a Hot Tin Roof’”. *Southern Quarterly*, v. 38, n. 1, p. 36, 1999.

_____. *The Theatre of Tennessee Williams*. New York: Bloomsburry, 2014.

NÆSS, H. L. *It Was Too Rare To Be Normal: The Impact of Off-Stage Characters, Homosexuality and Homophobia in A Streetcar Named Desire and Cat on a Hot Tin Roof.* Dissertação de Mestrado. Oslo: The University of Oslo, 2012.

ODETS, Clifford. *Waiting for Lefty & Other Plays.* Grove Press, 1993.

OVÍDIO. *Metamorfoses.* Tradução: Domingos Lucas Dias. São Paulo: Editora 34, 2017.

PAGE, T. N. “The Gray Jacket of ‘No. 4’.” In: *The Battles of the Guns*, publicado em 1894. Disponível em: <https://americanliterature.com/author/thomas-nelson-page/short-story/the-gray-jacket-of-no-4>. Acesso em: 22 out. 2021.

PALLER, M. “A Playwright with a Social Conscience.” Posfácio de *Camino Real.* New York: New Directions, 2008, pp. 157 - 162.

PARKER, B. “Swinging a cat”. In: WILLIAMS, T. *Cat on a Hot Tin Roof*. New Directions, 2004, pp. 175 - 185.

PETERSON, J. M. *Tennessee Williams as a social critic.* Tese de Doutorado. North Texas State University, 1969.

POE, E. A. *Ficção completa, poesia & ensaios*. Org., trad. e notas por Oscar Mendes e Milton Amado. Rio de Janeiro: Editora Aguilar, 1981.

PRICE, M. “Cat on a Hot Tin Roof: The Uneasy Marriage of Success and Idealism.” *Modern Drama*, Volume 38, Number 3, Fall 1995.

PURDY, S. “Conjuring history: the many interpretations of the Salem witchcraft trials.” *Rivier Academic Journal*, v. 3, n. 1, 2007, pp. 1 - 18,

RUBIN JR, L. D. *The Literary South*. Baton Rouge: Louisiana State University, 1979, pp. 411-412.

SCHRECKER, E. *The Age of McCarthyism: A Brief History with Documents.* New York: Palgrave, 2002.

SCHWARZ, R. “Leituras em Competição”. In: *Martinha versus Lucrécia: ensaios e entrevistas*. São Paulo: Cia. das Letras, 2012, Pp. 9 – 43.

SHAKESPEARE, William. *O Rei Lear*. Tradução: Millôr Fernandes. São Paulo: L&PM, 2014.

SZONDI, P. *Teoria do drama moderno [1880-1950].* São Paulo: Cosac Naify, 2001.

THOMAS, D. *Fragment of an original letter on the slavery of the negroes: written in the year 1776*. Boston: Garrison and Knapp, 1831, p. 7. Disponível em: <https://archive.org/details/fragmentoforigin00dayt/page/4/mode/2up>. Acesso em: 20 out 2020.

THOMAS, D. "Do not go gentle into that good night." ("Não entres nessa noite acolhedora com doçura". In: THOMAS, D. *Poemas Reunidos 1934-1953.* Tradução: Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: José Olympio, 2a. ed., 2003.

TISCHLER, N. *Tennessee Williams: Rebellious Puritan*. New York: Citadel, 1961, p. 279.

TOLEDO, L. M. A. *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.* Tese de Doutorado. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2019.

TORBENSON, C. L.; PARKS, G. (Eds.). *Brothers and sisters: Diversity in college fraternities and sororities.* Associated University Press, 2009.

UENO, R. M. S. "Da prática à teoria – o conto na perspectiva de quatro contistas." *Revista Água Viva*, v. 1678, 2018.

VALE, M. R. "Reforma ou Revolução? Hannah Arendt e Herbert Marcuse nos anos 60." *Lutas Sociais*, n. 19/20, 2008, pp. 09 - 21.

WEINMEYER, R. "The decriminalization of sodomy in the United States." *AMA Journal of Ethics*, v. 16, n. 11, 2014.

WILLIAMS, Tennessee. *Memoirs.* New York: New Directions, 1975, p. 169.

_____. *The theatre of Tennessee Williams. Volume III. Cat on a Hot Tin Roof, Orpheus Descending, Suddenly Last Summer.* New York: New Directions, 1971, pp. 167 – 168.

_____. *Where I Live: Selected Essays*. Ed. Christine R. Day and Bob Woods. New York: New Directions, 1978, p. 71.

_____. "Three players of a summer game". In: WILLIAMS, T. *Collected Stories.* New York: New Directions, 1985, p. 303.

_____. “Author and director: a delicate situation”. In: WILLIAMS, Tennessee. *Cat on a Hot Tin Roof*. New Directions, 2004, p. 182.

_____. *A Streetcar Named Desire.* New York: New Directions, 2004, p. 37.

_____. *Cat on a Hot Tin Roof*. Introduction by Edward Albee. New York: New Directions, 2004, p. 19.

_____. *Notebooks.* Ed. Margaret Bradham Thornton. New York: New Directions, 2006, p. 631.

_____. “Um passatempo de verão”. In: *49 contos de Tennessee Williams.* Trad: Alexandre Hubner. São Paulo: Cia. das Letras, 2006, pp. 369 – 395.

_____. *Camino Real*. New York: New Directions, 2008, p. 25.

_____. *Orpheus Descending & Suddenly Last Summer*. New York: New Directions, 2012, p. 139.

_____. *Tennessee Williams on a Streetcar Named Success.* ProQuest Historical Newspapers: The New York Times. 30 nov 1947. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/6195819/mod_resource/content/1/ON%20A%20STREETCAR%20NAMED%20SUCCESS%20NY%20TIMES%20ARTICLE.pdf. Acesso em: 14 out 2021.

ZHAO, J. “A Comparison of Tennessee Williams and Anton Chekhov”. *Studies in Literature and Language.* Quebec: Canadian Research and Development Centre of Sciences and Cultures. Vol. 1, No. 3, 2010, pp. 35-38.