



**Sobre terras de zinco quente:  
homossexualidade e propriedade em  
*Cat on a hot tin roof* (1955), de Tennessee Williams**

**On hot tin land:  
homosexuality and property in  
Tennessee Williams' *Cat on a hot tin roof* (1955)**

<https://doi.org/10.5281/zenodo.14871166>

João Victor Silva<sup>1</sup>

## Resumo

Este artigo tem como objetivo analisar como a homossexualidade é figurada em *Cat on a hot tin roof* (1955), de Tennessee Williams, a fim de demonstrar que a peça não se limita a meramente representar processos subjetivos relativos à sexualidade das personagens de Brick e Skipper, mas os constrói em direta relação com as estruturas econômicas e sociais em que ambos estão inseridos. A partir da interpretação que atribui às figuras de Straw e Ochello a “origem metafísica” da *plantation*, como sugere Bibler (2002), procuramos examinar o suicídio de Skipper e o alcoolismo de Brick que dele decorre como recursos formais capazes de construir uma crítica às estruturas sócio-históricas do Sul dos Estados Unidos, cuja norma social restringia a livre expressão da homossexualidade.

**Palavras-chave:** Sul dos Estados Unidos; Dramaturgia moderna; Dramaturgia estadunidense; Teatro.

## Abstract

This article aims to analyze the representation of homosexuality in Tennessee Williams' *Cat on a hot tin roof* (1955) with the purpose of demonstrating that the play goes beyond merely dramatizing subjective processes related to the sexuality of the characters Brick and Skipper, but rather constructs them in direct relation to the economic and social structures in which they are both embedded. Drawing on the interpretation that attributes to the figures of Straw and Ochello the “metaphysical origin” of the plantation, as suggested by Bibler (2002), we seek to examine Skipper's suicide and Brick's ensuing alcoholism as formal devices capable of constructing a critique of the socio-historical structures of the American South, where the prevailing social norm restricted the free expression of homosexuality.

**Keywords:** American South; Modern drama; American drama; Theater.

---

<sup>1</sup> Doutorando e mestre em Letras pela Universidade de São Paulo (USP), desenvolve pesquisa nas áreas de dramaturgia estadunidense e dramaturgia comparada Estados Unidos – Brasil. É também ator, diretor e professor, e membro da Cia. da Revista, em São Paulo. E-mail: joao.pereira.silva@usp.br. Este artigo tem como base algumas das questões apresentadas na dissertação de mestrado do autor, defendida na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP em 2022 (Silva, 2022).

## *"The fugitive kind"* e o drama de Tennessee Williams

Em toda a obra de Tennessee Williams, diversos personagens "do tipo fugitivo" (*"the fugitive kind"*) sofrem as múltiplas consequências de tentarem se comunicar em um mundo onde não parece haver lugar para eles: são andarilhos que vivem sempre à margem da vida, excluídos por sua sensibilidade, inclinação artística ou orientação sexual. Sua "anormalidade", em vez de sugerir um desvio moral ou psicológico, é um dos muitos recursos utilizados pelo autor para lançar luz sobre as deformações da norma de uma sociedade como a dos Estados Unidos. Mais especificamente, são as "tensões e contradições acumuladas ao longo do tempo" (Betti, 2012a, p. 16) no Sul do país que fizeram da região espaço privilegiado de manifestação dos principais acirramentos políticos do país a partir dos anos 1930, período em que Williams iniciou sua carreira como dramaturgo.

Neste ensaio, pretendo demonstrar como em *Cat on a hot tin roof*, peça em dois atos que estreou na Broadway em 1955,<sup>2</sup> o conflito que organiza a trama só pode ser plenamente interpretado quando se leva em consideração certa experiência social a que o texto dá forma. Tanto na situação matrimonial de Brick e Maggie, quanto no antagonismo entre Brick e Big Daddy e na suposta relação homossexual que teria havido entre Brick e Skipper, parte-se de uma certa consciência do estado de irreversível decadência da sociedade sulista e de seus valores tradicionais para dar forma a um drama que, ao inviabilizar qualquer horizonte de resolução possível aos personagens, constrói seu sentido crítico. Na peça, a tentativa empenhada tanto por Big Daddy quanto por Maggie de encontrar um antídoto para a recusa de Brick em parar de beber e assumir a propriedade engendra um outro recurso formal que intensifica a dimensão social e histórica da peça. Em sua busca por um desfecho positivo para o problema da sucessão de terras, ambos os personagens se dão conta da impossibilidade de convencer o herdeiro apenas através do diálogo. Então, ambos recorrem a eventos do passado como forma de oferecer subsídio à ação dramática: é a partir das reminiscências da morte de Skipper que

---

<sup>2</sup> No corpo deste artigo, serão feitas remissões à tradução para o português de *Cat on a hot tin roof*, em tradução de Augusto Cesar dos Santos (Williams, 2016). Nas notas de rodapé, serão referenciados os originais da versão definitiva do texto, publicada pela New Directions em 2004, a partir do manuscrito preparado por Williams para a produção do American Shakespeare Festival, em 1974, com as modificações em relação à versão original (conhecida como "*Cat 1*") e à versão adaptada para a estreia da peça na Broadway, a partir das sugestões de Elia Kazan, em 1955 ("*Cat 2*"). A esse respeito, cf. Parker (2004).

o enredo se move em direção a um desenlace. Esse movimento, já identificado por Peter Szondi em peças associadas à chamada “crise do drama” no contexto de instauração da modernidade, funcionaria como uma espécie de interrupção da poética do fato, presente e intersubjetivo que caracterizaria o drama burguês (Szondi, 2001, p. 35). Ao se voltarem para o passado, as personagens historicizam o presente cênico, atribuindo-lhe camadas que, a despeito de suas reverberações sobre as instâncias psicológicas desses indivíduos, apenas reforçam a centralidade de fatores externos à intersubjetividade no processo de constituição (e de possível resolução) dos conflitos dramáticos.

Por isso, as ações desesperadas e errantes das personagens, seu comportamento colérico ou ensimesmado, e sua caracterização animalizada ou grotesca, decorrem não de desvios ou patologias morais ou psíquicas, como sugere parte da crítica especializada,<sup>3</sup> mas são efeitos de processos históricos que levaram à corrupção do tecido social e histórico sobre o qual decorre a ação. Nesse recurso, reside a própria natureza do drama moderno, em que os fatores externos agindo sobre o indivíduo são tão intensos que sequer é possível distinguir o indivíduo de seu entorno: suas pulsões mais íntimas seriam, na verdade, a interiorização de fatores externos que exercem sobre ele uma força centrípeta (Lukács, 1965, p. 151), e que podem vir a se tornar ações aparentemente espontâneas e autônomas. Como efeito de sua opressão, o herói é enfraquecido e perde sua capacidade de agir.

### **A origem metafísica da plantação**

Apesar de instaurado na peça desde o início, é no segundo ato de *Cat* que esse recurso fica mais evidente. Nesse momento, Big Daddy está empenhado em conseguir do filho alguma espécie de confissão a respeito de Skipper, seu melhor amigo que se matou depois de ter declarado seu amor por ele. Em sua busca por uma alguma espécie de verdade implícita do filho, o pai acredita haver “algo não dito”<sup>4</sup> na relação entre os dois, o

<sup>3</sup> Para citar dois exemplos: John Gassner não enxergava “qualquer paixão social específica” em Tennessee (1954, p. 349), enquanto Nancy Tischler (1961, p. 279) defendia que sua obra não poderia ser considerada social porque ele demonstrava “preferência pelos problemas pessoais de seus personagens”, os quais não estavam especialmente interessados em “problemas do mundo”.

<sup>4</sup> 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, p. 7-26).

que, ele imagina, seria a causa da apatia e do alcoolismo de Brick. Ao se remeter ao passado, antes mesmo de mencionar o suicídio de Skipper, a personagem atualiza um espectro que havia sido apresentada como forma de rubrica no início da peça e se refere à “ternura rara” que estaria nas origens daquela plantação:

*[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 (Williams, 2016, p. 29).<sup>5</sup>*

Para Bibler, a ternura que teria havido entre os dois proprietários originais sugere que na origem física daquela propriedade havia uma origem anterior, “metafísica”, ou seja, simbólica e não material, marcada pelo sentimento de afeto que perdurou por uma vida e que ainda permanecia naquele ambiente enquanto fantasmagoria (Bibler, 2002, p. 393). 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 (Bibler, 2002, p. 393). É a partir dessa primeira menção a Straw e Ochello que a peça sugere uma relação possível entre a origem do principal objeto de disputa na peça, a propriedade, e a homossexualidade, ou, mais precisamente falando, uma *homoafetividade*.<sup>6</sup> Nesse momento, no entanto, a questão em disputa não é a sexualidade do casal, mas o valor que aquela terra tem para o patriarca. Trata-se do espaço de materialização dos esforços de um indivíduo que, em sua trajetória de *self-made man*, teria conseguido, a partir de seu próprio trabalho, construir um império. O que essa preocupação refrata é a importância de uma sucessão patrilinial, que teria suas origens no casal de proprietários, passava por Big Daddy e seria continuada por Brick:

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

<sup>5</sup> “[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]” (Williams, 2004, p. 15).

<sup>6</sup> 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, Big Daddy e Brick.

Ochello. O velho Straw morreu e fiquei sócio do Ochello e a fazenda cresceu e cresceu e cresceu! (Williams, 2016, p. 81).<sup>7</sup>

No lugar de uma relação parental propriamente dita, tem-se figurada aqui, no entanto, uma relação empresarial, que o que independia, nesse caso, do fato de que na origem daquela propriedade havia um casal de dois homens. Quando Straw morreu e Big Daddy se tornou “parceiro de Ochello”, o texto parece sugerir uma associação entre o que seria uma relação de negócios, mas fazendo uso de uma palavra ambígua, que, para Bibler, poderia significar que Big Daddy se transformou também em parceiro sexual de Ochello (Bibler, 2002, p. 385). Qualquer que seja a interpretação possível, foi a relação entre aqueles homens que garantiu o crescimento da propriedade, o que as tentativas de Big Daddy em relação a Brick parecem querer repor. A breve fala da personagem deixa entrever também o complexo sistema de relações de trabalho que está na base da constituição daquele império de algodão. Quando diz ter trabalhado na plantação “*like a nigger*”, o proprietário caracteriza uma sociedade em que, mesmo após o fim da escravidão, a presença dos negros nos campos era massiva, não raro em condições de subordinação legalmente garantida, a exemplo das leis de Jim Crow, que valeram do final da década de 1870 até meados de 1960. Mesmo nessas condições, no entanto, Big Daddy pôde ascender socialmente e, a certa altura, tomar o controle da propriedade, já que, apesar de trabalhar “*como um preto*”, ele não o era, o que garantiu, por exemplo, sua incorporação ao núcleo afetivo da propriedade, uma expressão daquilo a que W. E. B. Du Bois se referia como “*wages of whiteness*”, uma espécie de “salário psicológico” que garantia, no contexto do pós-abolição no Sul, a superioridade de trabalhadores brancos sobre trabalhadores negros, mesmo quando ocupavam as mesmas posições (Du Bois, 2017, p. 701).

Em um dado momento da conversa entre pai e filho, o patriarca inicia uma reflexão sobre como Maggie e Mae, apesar de muito diferentes, se comportam de modo parecido, de modo nervoso e ansioso, “como gatas num telhado de zinco quente” (Williams, 2016, p. 83).<sup>8</sup> Fica claro aqui que a característica “ferina” de Maggie, também extensível a Mae, não

---

<sup>7</sup> “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?” (Williams, 2004, p. 79).

<sup>8</sup> “BRICK: They look nervous as cats? / BIG DADDY: That’s right, they look nervous as cats. / BRICK:

é um traço de personalidade, portanto, mas uma conduta praticada por duas mulheres que têm em comum sua relação com os herdeiros daquela fortuna, duas mulheres que “estão brigando por causa disso, cada uma determinada a pegar um pedaço maior” daquela terra (Williams, 2016, p. 83).<sup>9</sup> Do ponto de vista dos homens da propriedade, as mulheres da casa (Big Mama, Mae e Maggie) não passam de interesseiras, o que, a partir desse momento, é o suficiente para unir pai e filho: em seu escárnio às figuras femininas, parecem criar as condições para o momento de afeto e cumplicidade que se segue. Enquanto no primeiro ato a relação entre Brick e Maggie, homem e mulher, era conturbada, aqui começam a ser desenhados os laços da relação de afeto entre dois homens, *homoafetiva* por definição. Como em uma tentativa de se encaminhar em direção à resolução do problema da sucessão de terras, então, o pai explica ao filho o que seria a *natureza* de uma 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 (Williams, op. cit., p. 84).<sup>10</sup>

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 ascensão social do personagem, para ter sido bem-sucedida, precisou ser acompanhada pelo crescimento da propriedade, processo que, segundo ele, 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

---

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” (Williams, 2004, p. 81).

<sup>9</sup> “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” (Williams, 2004, p. 82).

<sup>10</sup> “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” (Williams, 2004, p. 83).



uma expressão do capital agrário, que tem como 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 vácuo, 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 conseqüente 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 remissão aos espectros de Straw e Ochello engendram, em seguida, a discussão acerca do “problema Skipper”. Como demonstrou Hege L. Næss (2012), esses três indivíduos figuram entre o rol de personagens gays da obra de Williams que, apesar de não integrarem o presente cênico, agem diretamente do passado no sentido de impelir a peça em direção a seu desfecho trágico, e sobre os quais só se pode conhecer através da fala de outros personagens. 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 são exemplos de “off-stage gay characters” dotados daquilo “estatuto de ausência” (Naess, 2012, p. 25) própria desse grupo social no período em que Williams escreveu. Por estarem mortos, não podem enunciar: trata-se de um silenciamento simbólico, que também remete, em termos formais, a uma experiência social compartilhada por homossexuais nos Estados Unidos entre os anos 1940 e 1950, no contexto do macartismo.

Ainda que a perseguição aos comunistas tenha sido a principal bandeira desse movimento, outras atividades consideradas subversivas também estavam sob a mira do poder oficial. Segundo o historiador David K. Johnson (2004), 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. 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 (cf. Heatley, 2007). É por esse motivo que, em *Cat on a hot tin roof*, o suicídio de Skipper se dá no momento em que o personagem tem sua sexualidade simbolicamente reprimida pelo melhor amigo, como veremos a seguir. Sua morte, contraditoriamente, é o evento pregresso que permite que sua presença espectral adentre a ação dramática: se o herói Brick bebe, como todos imaginam, em decorrência da morte do amigo, a própria existência de Skipper *enquanto* homossexual parece ter tido força o suficiente para interromper um ciclo de sucessão patrilinial iniciado com Straw e Ochello. Entre o casal de fundadores e o melhor amigo de Brick, há uma distância de classe que não só os condena a destinos diferentes, como garante o próprio conflito da peça.

### **Homossexualidade, falsidade e tolerância**

O recurso de que Williams se vale para representar a questão da homossexualidade no texto funciona como espécie de entremeio entre a dimensão psicológica de Brick e o entorno com que ele parece se debater: a “*mendacity*”. Quando Big Daddy pergunta por que o filho está inquieto e não para de beber, ele se queixa de ainda não ter conseguido



alcançar “o clique” que ouve em sua cabeça quando bebe, e que, como um botão, tem o poder de tranquilizá-lo. Após ameaças de Big Daddy, que promete “endireitar” (“*to straighten*”) o filho caso ele não largue o álcool (Williams, 2016, p. 100),<sup>11</sup> o filho afirma que bebe para matar o nojo que sente da “falsidade” (“*mendacity*”). Big Daddy responde irritado:

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 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!*<sup>12</sup> 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? (Williams, 2016, p. 105).<sup>13</sup>

<sup>11</sup> “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!” (Williams, 2004, p. 102). Há aqui um jogo de palavras, pois “*to straighten (somebody)*” pode significar “transformar” alguém em heterossexual.

<sup>12</sup> 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 majoritariamente 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.

<sup>13</sup> “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?” (Williams, 2004, p. 110)

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 da ideia de “falsidade”. Big Mama, Gooper, Mae, as crianças, a Igreja (representada pelo Reverendo) e mesmo os clubes fraternais que Big Daddy frequenta são símbolos disso. Não contente com a resposta, no entanto, o pai confessa que, em todas as vezes que conversou com o filho, sempre sentiu que havia *algo não dito* entre eles, e sugere que esse algo tivesse relação com a coisa “anormal” (“*not right exactly*”) na relação do filho com seu melhor amigo. Quando Brick pergunta se o pai estaria insinuando que ele e o melhor amigo tinham se relacionado amorosa ou sexualmente, Big Daddy diz, gentilmente: “Calma aí, um minuto, meu filho. Vi muita coisa na minha época” (Williams, 2016, p. 112).<sup>14</sup> Ele conta ao filho, por exemplo, 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*”)<sup>15</sup>, 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” – 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 ternura na relação do casal de proprietários, e se refere a ela como algo anormal. Ele conta que quando Jack Straw morreu, Ochello parou de comer “como um cachorro faz quando o dono morre, e morreu também”, o que deixou Big Daddy responsável pela administração

---

<sup>14</sup> “BIG DADDY [gently]: Now, hold on, hold on a minute, son. I knocked around in my time” (Williams, 2004, p. 117). Para Bibler (2002, p. 389), a ambiguidade da expressão “*to 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.

<sup>15</sup> “*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.

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 comportamentos ou identidades 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, ocupam posição fundante. O posicionamento do pai, ainda que possa revelar certa incompreensão do que haveria de realmente afetivo 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*)” (Williams, 2016, p. 112).<sup>16</sup> O que o filho entende como um ataque, 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. [...] VOCÊ TAMBÉM ACHA? Você também acha isso? Acha? Acha que eu e Skipper fazíamos – sodomia! – juntos? (Williams, 2016, p. 112).<sup>17</sup>

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

---

<sup>16</sup> “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.]” (Williams, 2004, p. 119).

<sup>17</sup> “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!” [...] BRICK: YOU THINK SO TOO? [...] You think so, too? You think so, too? You think me an’ Skipper did, did, did! – sodomy! – together?” (Williams, 2004, p. 119).

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 nas portas da sacada, “a corporificação viva da devota e convencional mentira” (Williams, 2016, p. 111),<sup>18</sup> à procura do banheiro masculino. Quando Brick conta uma anedota dos tempos em que Skipper e ele estavam na faculdade, ele se refere a um dos membros da fraternidade de que eram parte, o qual 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. A “África do Norte”, denominação vaga para a periferia do sistema, serve aqui de alegoria de um espaço marcado por primitivismo e desordem.<sup>19</sup>

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 plantaço 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

---

<sup>18</sup> “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...*” (Williams, 2004, p. 118).

<sup>19</sup> 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”.

mais importante que algodão, que você pode cultivar num lugar grande é a tolerância. Cultivei tolerância” (Williams, 2016, p. 114).<sup>20</sup> Ele, que tem um casal de homossexuais como figuras paternas, alega ter aprendido que a tolerância com o “diferente” é algo mais valioso 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 sobrevivência da propriedade.

### **“Too rare to be normal”: o “problema Skipper”**

Se Big Daddy tenta a todo tempo associar a questão da homossexualidade e sua tolerância com a questão da sucessão, Brick caminha em direção oposta. Enquanto o patriarca força o filho a confessar uma relação impura, garantindo sua posição tolerante, como uma maneira de fazer com que ele pare de beber, o herói faz questão de enfatizar que nunca houve impureza na relação dos amigos. Para ele, sua amizade com Skipper era tão pura e ideal que não poderia ser “maculada” com uma acusação daquele tipo:

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 (Williams, 2016, p. 115).<sup>21</sup>

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

<sup>20</sup> “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” (Williams, 2004, p. 122).

<sup>21</sup> “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.” (Williams, 2004, pp. 122 – 123).



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” (Williams, 2016, p. 114),<sup>22</sup> 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 o par Brick/Skipper do par 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 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 sobrevivência 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

---

<sup>22</sup> “[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]” (Williams, 2004, p. 122).



sociedade estadunidense. Na sua trajetória de ascensão, o velho Pollitt parece ter percebido aquilo que ainda parece não estar claro para o filho: ainda mais forte do que os mitos da sociedade americana e a moral convencional que a regem é a força de sobrevivência 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” (Williams, 2004, p. 115).<sup>23</sup>

A coisa inadmissível que Big Daddy tenta tirar de Brick diz respeito às condições da morte de Skipper, que até esse momento não foi esclarecida para o leitor. Os detalhes dessa passagem encontram-se na extensa rubrica que Williams incorporou à versão final do texto,<sup>24</sup> e que, dentre outras coisas, 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” (Williams, 2004, p. 110).<sup>25</sup> A “renegação” de que se fala aqui é o processo psicanalítico de

---

<sup>23</sup> “[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]” (Williams, 2004, p. 123).

<sup>24</sup> Essa rubrica (Williams, 2004, p. 116-117), talvez a mais importante do texto, foi introduzida por Williams na versão final do texto (“*Cat 3*”) 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.

<sup>25</sup> “[(...) 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.”] (Williams, 2004, p. 117).

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 ao pai (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 de ambos os Pollitt.

### **Em busca da verdade: a falsidade enquanto sistema**

É o suicídio de Skipper, recontado e, portanto, recriado em cena, que terá o poder de revelar ao patriarca a eminência de sua morte. 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. Para esclarecer o que houve efetivamente, Brick reconta o momento em que Skipper lhe telefonou e lhe fez uma confissão, bêbado, ao que ele respondeu desligando o telefone em silêncio. “Você deve ter falado alguma coisa para ele antes de desligar” (Williams, 2016, p. 118), o pai diz. No relato minucioso do filho para o pai, fica claro que, assim como Maggie ao longo de toda a peça, Skipper tinha 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, diante de uma situação de opressão com a qual talvez ele não tivesse condições de lidar sozinho. Se a recusa de Brick é o que acarreta o suicídio de seu melhor amigo, 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 o protagonista 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 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 de que o nojo que o filho tenta aniquilar é nojo dele mesmo:

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? (Williams, 2016, p. 119).<sup>26</sup>

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 aderiria, 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 do herdeiro 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 sucumbir às acusações feitas contra ele, o jovem 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 sua morte, 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. 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

---

<sup>26</sup> “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?” (Williams, 2004, p. 127).

solução do problema psicológico de um homem”, mas “a qualidade verdadeira da experiência em um grupo de pessoas” que passam por “uma crise comum” (Williams, 2016, p. 110).<sup>27</sup> Quando Big Daddy acusa o filho de ter renegado a verdade do amigo, ele o acusa de não ter sido tolerante como ele sempre foi, de não ter se oposto a um “sistema de falsidade” que ele tanto critica. O pai busca apontar em Brick a incoerência e a contradição de sua posição de contestação da imoralidade que ele identifica nos outros e naquela estrutura de mentiras, mas de equivalente adesão (inconsciente) a esse sistema e seus valores. 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 o amigo motivo para suicídio eram para ele valores de uma convenção a serem defendidos. Foi a recusa do protagonista de aderir à verdade de Skipper contra um sistema de inverdades que teria levado ao seu suicídio, e empurrado Brick para o estado de melancolia em que se encontra.

Quando Brick afirma que “a falsidade é o sistema em que vivemos” (Williams, 2004, p. 120),<sup>28</sup> 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 outro sistema, maior, o sistema capitalista, e que é disputada por Maggie e os outros competidores que desejam adquirir controle sobre esse sistema. Se, para Brick, as únicas saídas para o “sistema da mendacidade” são o álcool e a morte, é porque o “clique” que ele sente quando bebe serve como espécie de morte simbólica, em vida, daquele sistema 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

---

<sup>27</sup> “[...] [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]” (Williams, 2004, p. 117).

<sup>28</sup> “BRICK: Mendacity is a system that we live in. Liquor is one way out an’ death’s the other...” (Williams, 2004, p. 129).

poucos. A doença de Big Daddy, nesse sentido, cumpre no texto a mesma função que o álcool do filho, já que 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 (o corpo de Big Daddy), quanto o social (a plantação, de que Big Daddy é metonímia). Se câncer e álcool são signos contíguos à falsidade, como a progressão dramática da peça sugere, 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 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 edípica 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. Se a caminhada em direção à verdade leva à morte daquele que busca conhecer, por outro lado ela também leva à sobrevivência do sistema: pois Big Daddy morrerá, mas sua propriedade seguirá intocada. Simbolicamente, o câncer do velho Pollitt é o sistema de falsidade introjetado corroendo-o 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.

No caso de Skipper, ao invadir o presente cênico, a personagem parece impor a Brick que ele aceite sua própria verdade, para que então possa se livrar do nojo que sente e, finalmente, se conformar ao sistema de mentiras que Big Daddy edificou, aceitando dar continuidade a ele. Quando o protagonista revela ao pai a verdade sobre seu câncer, no entanto, ele os coloca em pé de igualdade: “uma verdade pela outra”. Isso, porque, ao final do segundo ato, ambos estão moribundos, sofrendo de diferentes expressões de um mesmo “câncer” que é aos poucos “expelido” daquele organismo: no caso de Big Daddy de maneira autofágica, já que ele, símbolo daquele próprio sistema, é engolido no momento que tenta levar o filho a aceitar sua própria verdade, o que implicaria a

destruição das mentiras ao seu redor, ou seja, a destruição do próprio sistema. Também simbolicamente, o patriarca é engolido e precisa morrer para que a propriedade possa sobreviver a ele. Como cinzas ou restos mortais, o final da peça impõe sobre os personagens as ruínas (ainda vivas e atuantes) de uma história de exploração racial e de classe que insiste em se repor. Essas ruínas, intrinsecamente relacionadas às tradições sulistas, tornariam “a autodeterminação e a escolha moral” dos personagens que habitam aquele mundo “inatingíveis” (King, 1995, p. 629): é o caso de Brick, mas também de muitos outros personagens na obra williamsiana, cujos “tipos fugitivos” fogem justamente de sua incapacidade de se autodeterminar ou mesmo existir em um monte que busca sempre conservar as “coisas do mundo”. Nesse universo ficcional, as disfunções psíquicas, o alcoolismo e a brutalidade não são tentativas de acobertar as fraturas de um mundo “amaldiçoado” por seu passado, que, como costuma ser o caso, reaparece no presente sob a forma de uma fantasmagoria: em sentido humano, essas são antes maneiras de existir em um mundo caduco e, em sentido literário, um modo de figurar a discrepância entre as imposições da norma social e os desejos dos sujeitos produzidos por essa própria norma. Nesse embate é que mora o drama moderno de Tennessee Williams.

## Referências

- 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**. São Paulo: É Realizações, 2012a.
- BETTI, Maria Sílvia. O demorado adeus de Tennessee Williams. **Aurora: revista de arte, mídia e política**, São Paulo, v. 5, n. 13, p. 11-27, 2012.
- 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.
- DU BOIS, William E. Burghardt. **Black Reconstruction in America: toward a history of the part which Black folk played in the attempt to reconstruct democracy in America, 1860-1880**. New York: Routledge, 2017.
- GASSNER, John. **The theatre in our times**. New York: Crown Publishers, 1954.
- HEATLEY, Holly S. 306 f. “**Commies and queers**”: narratives that supported the Lavender Scare. Dissertação de Mestrado. Arlington: University of Texas at Arlington, 2007.



JOHNSON, David K. **The lavender scare**: The Cold War persecution of gays and lesbians in the federal government. Chicago: University of Chicago Press, 2004.

KING, Kimball. Tennessee Williams: a Southern writer. **The Mississippi Quarterly**, v. 48, n. 4, p. 627-647, 1995.

LUKÁCS, George. The sociology of modern drama. **Tulane Drama Review**, v. 9, n. 4, 1965.

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. 65 p.

PARKER, Brian. "Swinging a cat". In: WILLIAMS, Tennessee. **Cat on a hot tin roof**. New York: New Directions, 2004. p. 175-184.

SILVA, João Victor P. **Sobre terras de zinco quente**: o Sul dos Estados Unidos em Cat on a hot tin roof, de Tennessee Williams. 2022. 171f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8147/tde-05082022-191004/pt-br.php>. Acesso em: 10 out. 2023.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno**. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

TISCHLER, Nancy. **Tennessee Williams: rebellious puritan**. New York: Citadel, 1961.

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

WILLIAMS, Tennessee. **Gata em telhado de zinco quente / A descida de Orfeu / A noite do iguana**. Trad: Augusto Cesar dos Santos. São Paulo: É Realizações, 2016.

Submetido em: 29 set. 2023

Aprovado em: 08 nov. 2023