

ANGLO SAXONICA  
ANGLO

REVISTA **ANGLO SAXONICA** SER. III N. 8 2014



University of Lisbon Centre for English Studies  
Centro de Estudos Anglísticos da Universidade de Lisboa



REVISTA **ANGLO SAXONICA** SER. III N. 8 2014

ANGLO SAXONICA



University of Lisbon Centre for English Studies  
Centro de Estudos Anglisticos da Universidade de Lisboa

# ANGLO SAXONICA

SER. III N.8 2014

## **DIRECÇÃO / GENERAL EDITORS**

Isabel Fernandes (ULICES)  
João Almeida Flor (ULICES)  
M<sup>a</sup> Helena Paiva Correia (ULICES)

## **COORDENAÇÃO / EXECUTIVE EDITOR**

Teresa Malafaia (ULICES)

## **EDITOR ADJUNTO / ASSISTANT EDITOR**

Sara Paiva Henriques (ULICES)

## **REVISÃO DE TEXTO / COPY EDITORS**

Ana Daniela Coelho (ULICES)  
José Duarte (ULICES)  
Sara Paiva Henriques (ULICES)

**EDIÇÃO** Centro de Estudos Anglísticos da Universidade de Lisboa  
University of Lisbon Centre for English Studies

**DESIGN, PAGINAÇÃO E ARTE FINAL** Inês Mateus

## **IMPRESSÃO E ACABAMENTO**

SerSilito

**TIRAGEM** 150 exemplares

**ISSN** 0873-0628

**DEPÓSITO LEGAL** 86 102/95

**FCT** Fundação para a Ciência e a Tecnologia  
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CIÊNCIA

Este trabalho é financiado por Fundos Nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia no âmbito do projeto PEst-OE/ELT/UI0114/2013

# CONTENTS / ÍNDICE

## ACADEMY AS COMMUNITY. ENGLISH AND AMERICAN STUDIES IN PORTUGAL AND EUROPE

INTRODUCTORY NOTE	
Teresa Cid .....	11
UTOPIAN TROJAN HORSES: CHANGING THE UNIVERSITY FROM WITHIN	
Fátima Vieira .....	15
THE REIGN OF CONSCIOUSNESS — LATE HENRY JAMES	
Heinz Ickstadt .....	41
ADDING WINGS TO THE UNBEARABLE WEIGHT OF WORDS: ACADEMY AS COMMUNITY	
Teresa Alves .....	67
CALLING FOR A THOUGHT ON FOOD IN ANGLO-AMERICAN STUDIES	
M <sup>a</sup> José Pereira Pires .....	85
O ROSTO VELADO DE MOISÉS: RELIGIÃO E ORIENTALISMO EM OBRAS DE THOMAS MOORE E WALTER SCOOT	
Jorge Bastos da Silva .....	101
THERE ARE MANY SIDES TO THE ENGLISH COIN	
Rita Amorim .....	129
MAPPING OUT THE INVISIBLE VISIBLE: SCIENCE, TECHNOLOGY AND THE REMAKING OF VISUAL CULTURE	
António Lopes .....	151
BRIDGING ANTHROPOLOGY AND LITERATURE THROUGH INDIAN WRITING IN ENGLISH	
Margarida Martins .....	171
THE ANGLO-AMERICAN WORLD IN TEFL IN PORTUGUESE SECONDARY EDUCATION: RE- THINKING THE ROLE OF LITERATURE	
Fernanda Luísa da Silva Feneja .....	183
UM ROMANTISMO PARTICULAR: JOHN KEATS E FERNANDO PESSOA	
Ana M. Ferraria .....	201

**ESSAYS/ESTUDOS**

A FAIRY GODMOTHER OF HER OWN Alexandra Cheira .....	217
"DON'T YOU UNDERSTAND? I WAS PROCURING FOR HIM": ESTIGMATIZAÇÃO DO DESEJO HOMOSSEXUAL EM <i>SUDDENLY LAST SUMMER</i> DE TENNESSEE WILLIAMS Francisco Costa .....	241
VERDADEIRA GRANDEZA E DEGRADAÇÕES DO PODER: TEMÁTICAS COMPLEMENTARES E CONVERGENTES EM FIELDING, COM ESPECIAL REFERÊNCIA ÀS SUAS <i>MISCELLANIES</i> João Manuel Sousa Nunes .....	263
<b>Notes on Contributors / Notas sobre os Colaboradores</b> .....	281

“Don’t you understand?  
I was PROCURING for him”:  
Estigmatização do Desejo  
Homossexual em  
*Suddenly Last Summer* de Tennessee  
Williams

*Francisco Costa*  
University of East Anglia



“Don’t you understand? I was PROCURING for him”:  
Estigmatização do Desejo Homossexual  
em *Suddenly Last Summer* de Tennessee Williams

**N**a peça *Suddenly Last Summer*, Tennessee Williams reconstrói a personagem homossexual da peça sob o exclusivo ponto de vista de personagens femininas.<sup>1</sup> A obra foi publicada juntamente com outra peça intitulada *Something Unspoken* sob o título conjunto *Garden District*, estreando ambas as peças em 1958 na Broadway. O espaço de acção de *Suddenly* é o elegante Garden District de Nova Orleães, na mansão de uma viúva abastada. Esta, Violet Venable, contrata o jovem psiquiatra Dr. Cukrowics para proceder à realização de uma lobotomia experimental na sua sobrinha, Catherine Holly. Violet quer que a sobrinha seja lobotomizada para erradicar da memória desta o episódio em que o seu primo Sebastian Venable, filho de Violet, é devorado vivo por rapazes famintos, no indefinido e misterioso território hispânico de Cabeza de Lobo. A mãe e o irmão de Catherine surgem também na peça como possíveis herdeiros do espólio de Sebastian, caso Catherine esqueça ou desdiga a sua história.

*Suddenly* é tradicionalmente considerada um conto de moralidade moderno, examinando um mundo indizível e cruel. Esse mundo é explorado e aproveitado pelo diletante Sebastian, um homossexual de temperamento predatório, com poderosa ascendência sobre as pessoas em seu redor (família, amigos e estranhos). Muitos críticos americanos contemporâneos do texto analisaram a peça condicionados pelos tabus da homossexualidade e do canibalismo, ainda que considerados do ponto de vista figurativo. Em 1961, Signi Falk comentou *Suddenly*, numa edição de S. Allan Chesler nos seguintes termos: “[...] another private and very sick view of the world [...] Williams has carried his private symbolism to incredible extremes when he would make a decadent artist and aging homosexual, a sybarite

---

<sup>1</sup> A peça será doravante citada como *Suddenly*.

who never took a stand for right or wrong [...] a symbol to represent all men of our time” (870). O crítico S. Allan Chesler nota que a indignação literária de Falk é desajustada, pois Williams nunca aponta, nem pretende apontar, Sebastian como representante de todos os homens da sua época.

Este tipo de agitação crítica em volta das peças de Williams com temáticas homossexuais é comum. Em 1966 Paul J. Hurley referia-se a *Suddenly* do seguinte modo:

[i]n that play Williams dealt with homosexuality and cannibalism — disturbing subjects — but they do more than shock; they act as metaphors [...] The point I am suggesting is an important one, and the failure to recognize it has led to considerable misunderstanding of Williams themes and his methods as an artist. Concentrating on the literal events of the plays, critics have ignored the symbolic function of those events. They have committed the fundamental error of confusing dramatic methods and have treated as realistic theater plays which should be seen as poetic and symbolic. (393)

Hurley estava certo ao considerar que muitos críticos antes dele cometeram “erros fundamentais” em relação às peças de Williams, induzidos principalmente pelo desconforto social causado pela expressão sexual despadronizada. Hurley acrescenta posteriormente: “[...] a fairly Victorian vigilance has prevented us from recognizing sexual corruption as an acceptable equivalent for moral degeneracy. For most of us, let’s admit it, sex is shock, not symbol” (393).

Mais recentemente, a resposta crítica a *Suddenly* reconhece ser a substância da peça menos sobre canibalismo e mais sobre a representação da homossexualidade através da reconstrução da imagem de Sebastian Venable.

Com a representação da disputa entre Violet e Catherine sobre quem reclamará a memória do falecido poeta Sebastian, a peça representa o mais laborioso exercício de Williams na construção de uma personagem fisicamente ausente, e representada apenas através da memória. *Suddenly* é uma peça quase literalmente sobre a memória, ao ponto de Violet exigir que o reduto físico da memória seja removido do cérebro de Catherine, como, aliás, refere Van Laan: “Contrary to much that has been written, it is not a study

of Sebastian Venable, sensationalistic or otherwise; rather, it dramatizes a conflict between opposing versions (or visions) of Sebastian, and especially a conflict for supremacy between the two who hold them” (257).

Ao escrever uma peça em que todas as restantes dinâmicas resultam da intervenção da memória, Williams cria igualmente uma personagem que ora é lembrada como um filho adorado e artisticamente dotado, ora como pedófilo calculista e predatório, que terminará devorado pela sua própria presa. Os paradigmas de masculinidade estão presentes em *Suddenly* num plano problemático e teoricamente denso, imerso em rituais e tabus sexuais.

Através de Sebastian Venable, com todas as suas afeições e pretensões, é representada uma personagem, que pelas suas características, não seria susceptível de se ver envolvida em tais esferas da homossociabilidade. Ao descrever o filho a Doutor Cukrowics, Violet afirma: “An attitude toward life that’s hardly been known in the world since the Great Renaissance princes were crowded out of their places and gardens by successful shopkeepers.”<sup>2</sup> Ambas as imagens do falecido Sebastian evocam um pajem do Renascimento. As referências de Williams ao Renascimento e à Europa parecem não ser acidentais. Inicialmente, ele delimita o espaço da acção de *Suddenly* a Nova Orleães e refere-se a ela como a mais europeia e exótica das cidades americanas. Também, ao descrever o estilo de vida sumptuoso que mantinha com Sebastian, Violet menciona o nome de diversas capitais mundiais e de diversos continentes enquanto palco das suas explorações. Por fim, Sebastian encontra o seu destino final em Cabeza de Lobo, um país que nunca é geograficamente definido por Williams; no entanto, podemos presumir pela sua descrição, que se trata de um qualquer território situado no chamado terceiro mundo.

Williams abre a peça descrevendo detalhadamente, numa indicação cénica, o seu conceito para o cenário:

*[t]he set must be as unrealistic as the décor of a dramatic ballet. It represents part of a mansion of Victorian Gothic style*

---

<sup>2</sup> Todas as citações subsequentes desta obra referem-se à seguinte edição: Tennessee Williams, *Tennessee Williams Four Plays (Summer and Smoke, Orpheus Descending, Suddenly Last Summer, Period of Adjustment)* (Londres: Penguin Classics, 1976), 26.

*in the Garden District of New Orleans on a late afternoon, between late summer and early fall. The interior is blended with a fantastic garden which is more like a tropical jungle, or forest, in the prehistoric age of giant fern-forests when living creatures had flippers turning to limbs and scales to skin. (9)*

Este cenário é geralmente interpretado como pano de fundo para a peça enquanto estudo literal e figurativo do evolucionismo, representado também, posteriormente, pela viagem de Violet e Sebastian às Encantadas, mais conhecidas como Galápagos. Nesta viagem, uma das numerosas viagens de Sebastian em busca de uma prova da existência de Deus concebido à sua imagem, Violet e Sebastian assistem à saída de milhares de tartarugas dos seus ovos e à sua tortuosa caminhada para o mar, sendo a maioria das tartarugas comida por gaivotas antes de alcançarem o seu destino. No entanto, considerando as indicações cénicas de Williams, o crítico Leonard Quirino nota: “Williams suggests that the mode of the play is to be abstract and ceremonial rather than merely literal” (77). Na verdade, o cenário de *Suddenly* oferece-se a várias outras leituras. De um ponto de vista freudiano, o cenário desta peça está estruturado para reflectir o subconsciente humano, a fundação da memória: a parte do cérebro de Catherine que Violet pretende que seja removida e destruída. Williams é explícito e específico quando escreve: “[...] there are harsh cries and sibilant hissings and trashing sounds in the garden, as if it were inhabited by beasts, serpents, and birds, all of savage nature...” (9). Nenhum outro interior doméstico poderia representar melhor a rígida ordem da consciência como um quarto de estilo gótico vitoriano, da mesma forma que nenhum outro cenário poderia representar com mais precisão as selvagens, escuras, caóticas e terríveis profundezas do subconsciente humano como uma selva pré-histórica; e Williams refere que ambos os cenários estão misturados. A tensão criada pelo dramaturgo Williams entre o consciente e o subconsciente não permanece fechada dentro da mansão gótica vitoriana, extravasando para a cidade de Nova Orleães e para o mundo.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Com base na terminologia freudiana, pretende-se desconstruir as duplicidades de *Suddenly Last Summer*, nomeadamente no que toca aos cenários evocados na peça, como também à própria reconstrução da sexualidade de Sebastian. Esta terminologia

A própria cidade de Nova Orleães torna-se também cenário da reconstrução da imagem de Sebastian em termos de consciente e subconsciente, como, aliás, afirma Thomas J. Richardson: “Williams was influenced significantly by the exotic unreality of New Orleans, so much, in fact, that the city became an informing image of his art” (633-35). O argumento de Richardson para o papel de Nova Orleães nas peças de Williams é de ordem temporal, dividindo-a entre a “cidade de noite” e a “cidade de dia”. Nas suas considerações sobre o papel de Nova Orleães no teatro de Williams, Richardson prossegue:

[...] a city defined as undercurrent of sin, release, depravity, particularly violence and sex. [...] The city of night and release was a place where one could attempt escape from restrictions, inhibitions, the burdens of responsibility and time, and live only for the fulfillment of the moment. However, the city of night is always followed by the city of day, and the world history and time can never be escaped. (635)

A Nova Orleães de *Suddenly* durante a noite representa, pois, um tipo de esfera subconsciente e de uma incorporação física do *Id* freudiano. A situação que originalmente provoca a neurose de Catherine e o convite de Sebastian para o acompanhar na sua viagem é a violação desta, numa noite no French Quarter. Quando Catherine sai de um baile num hotel, na baixa de Nova Orleães, depois de o seu par desmaiar alcoolizado, é-lhe oferecida boleia por um jovem casado que a leva para o French Quarter e ali a viola. Williams enfatiza a escuridão da cena literal e figurativamente, quando Catherine afirma: “We stopped near the Duelling Oaks at the end of Esplanade Street.... Stopped! — I said, “What for?” — He didn’t answer, just struck a match in the car to light a cigarette in the car and I looked at him in the car and I knew “what for!” (65). Apenas a fraca iluminação do fósforo permite a Catherine ter uma noção da realidade daquela situação

---

aplicada por Freud nos seus estudos da psique humana revela igualmente diferentes níveis que se adequam aos binómios explorados neste estudo da obra. O *Id* remete para o subconsciente formado por instintos, desejos e pelo princípio do prazer, enquanto que o *Superego*, constituinte do *Ego*, representa a censura das pulsões do *Id*. Sigmund Freud, *The Ego and the Id*. Nova Iorque e Londres: W. W. Norton & Company, 1960.

na escuridão física. Quando Catherine conta a história na estabilidade da luz do dia, Violet já a tinha anteriormente desacreditado ao afirmar a todos os presentes: “Because she’d lost her head over a young married man, made a scandalous scene at a Mardi Gras Ball, in the middle of the ballroom” (57). Posteriormente, quando Catherine relata a canibalesca morte de Sebastian, Williams descreve a cena envolta em claridade, levando-nos a considerar que a reconstrução da imagem de Sebastian varia entre a escuridão e a luz, enquanto limites externos da consciência, como, aliás, refere Richardson: “Williams turned in his art to the exotic unreality of the city of night, the fringe of consciousness, and made it his reality” (636-7).

Posteriormente, Williams direccionou a peça para a própria geografia de Nova Orleães. Na Quarta Cena de *Suddenly*, o Dr. Cukrowics questiona Catherine sob a influência de um soro da verdade que ele lhe administrara, e é sob o efeito deste soro que Catherine afirma: “I knew what I was doing. I came out in the French Quarter years before I came out in the Garden District...” (81), sendo em relação a estes locais que Richardson refere:

[t]he time-honored dividing line between the French Quarter and the American commercial and residential sectors, including the famous Garden District, is Canal Street. [...] Traditionally, Canal Street defines the contrasts of the American-French city which include past vs. present, Protestant vs. Catholic, age vs. youth, wealth vs. poverty, inhibitions vs. a *joie de vivre*, and a clearly bilingual society. (636-37)

Em relação a *Suddenly*, poderemos adicionar facilmente a estes pares consciente *versus* subconsciente e o *Superego versus Id*. O diletante “poeta” Sebastian é também um frequentador habitual do French Quarter. Violet diz ao médico que Sebastian apenas escrevia um poema por ano, e acrescenta: “[...] which he printed himself on a eighteenth-century hand-press at his — atelier in the — French Quarter — so no one else but he could see it...” (14). As hesitações de Violet, indicadas pelos travessões, sugerem o cuidado e a minúcia com que Violet escolhe os seus termos. O leitor poderá, sem dificuldade, presumir que outras actividades, porventura associadas à “*joie de vivre*” a que Richardson se refere na citação anterior, comuns no French Quarter em oposição ao Garden District, poderiam ter lugar no atelier de Sebastian, longe de olhares indiscretos. Steve Bruhm interpreta estes elementos geográficos como limites que permitem com

mais facilidade definir a homossexualidade de Sebastian, quando afirma: “[...] the topography here is interesting [...] it separates the workings of the libidinal economy from the political economy” (529-30). Seguidamente, Bruhm remete para o conceito da homossexualidade enquanto “open secret”:

But while the French Quarter may well represent sexual freedom, that freedom is [...] shadowed by the adjacent city of puritan ethics and economic commercialism. The libidinal economy is constantly being surveyed by the political economy, so that the two worlds are not divided as much as they are defined by each other, by the overwhelming sense of difference that each represents to the other. (530)

A topografia parece ter em *Suddenly* um papel importante, na medida em que ela ajuda à compreensão das dinâmicas sexuais, da mesma forma que a teoria dos limites públicos e privados do “open secret” de Alan Sinfield: “[i]t helps to constitute the public/private boundary — the binary that seems to demarcate our subjectivities from a public realm, while actually producing those subjectivities — and thus facilitates the policing of the boundary” (47). Desta forma, Bruhm nota perspicazmente: “Williams is exploring how, in the field of homosexual desire, the commercial sensibility of the American city surrounds the erotic topography of Sebastian Venable’s sexual behavior, and becomes complicit in what it seeks to condemn” (530). Nova Orleães, com as suas diversas vertentes dúplices, representa a fundação da psique humana. Em *Suddenly*, para enfatizar este conceito, Williams torna-as globais, muito provavelmente com o objectivo de enfatizar este mesmo conceito.

Na primeira cena, Violet refere: “[...] he had a perfect little court of young and beautiful people around him always, wherever he was, here in New Orleans, or New York or on the Riviera or in Paris and Venice, he always had a little entourage of the beautiful and the talented and the young!” (22). Apenas quando Sebastian sente necessidade de realização pessoal, mãe e filho se aventuram a sair dos lugares limpos e organizados, como se essa realização não fosse possível de encontrar ou alcançar na consciência racional representada pelo espaço urbano dito civilizado. Violet relata ao médico uma das primeiras viagens espirituais às ilhas Galápagos, citando a descrição que Herman Melville fizera das ilhas:

Quote — take five and twenty heaps of cinder dumped here and there in an outside city lot. Imagine some of them magnified into mountains, and the vacant lot, the sea. And you'll have the fit idea of the general aspect of the Encantadas, the Enchanted Isles — extinct volcanos, looking much as the world at large might look — after a last conflagration — end quote. (15)

Longe das bem estruturadas e planeadas avenidas parisienses ou dos canais venezianos, as primitivas Encantadas evocam a existência remota e misteriosa do subconsciente humano, de tão difícil acesso. O que Sebastian e Violet ali testemunham, a carnificina das tartarugas bebés, totalmente vulneráveis, à mercê dos pássaros predadores, sugere a desordem e a fúria do *Id*, e não, na minha opinião, a manifestação de uma divindade ou o reflexo da natureza “maldosa” homossexual de Sebastian. Muitos críticos consideram a viagem de Violet e Sebastian às Encantadas como uma peregrinação em busca de Deus, e consideram-na o ponto essencial para a compreensão do verdadeiro significado da peça, desvalorizando o estilo de vida caprichoso e diletante de ambos.

Na segunda viagem espiritual, Violet e Sebastian deslocam-se aos Himalaias para que Sebastian possa entrar num mosteiro budista. A este respeito, Violet refere: “In the Himalayas he almost entered a Buddhist monastery, had gone so far as to shave his head and eat just rice out of a wood bowl on a grass mat” (20). Quando Sebastian decide renunciar a todos os seus bens de valor e dar a sua fortuna aos monges, é Violet quem o impede e salva do que ela chama “those sly Buddhist monks” (20). Ainda sobre esta viagem, Violet acrescenta:

I got him through that crisis too. In less than a month he got up off the filthy grass mat and threw the rice bowl away — and booked us into Shepherd's Hotel in Cairo and the Ritz in Paris —. And from then on, oh, we — still lived in a — world of light and shadow.... But the shadow was almost as luminous as the light. (21)

Violet e Sebastian voam assim rapidamente do obscuro subconsciente, representado pelos remotos e místicos Himalaias, e regressam à luminosa consciência e racionalidade da cidade estruturada segundo as normas de

uma sociedade dita civilizada. A expressão “world of light and shadow” aponta para o uso de binómios recorrentes na peça (consciente *versus* subconsciente, civilizado *versus* incivilizado), mas parece também demonstrar que estes opostos se podem diluir ao afirmar: “But the shadow was almost as luminous as the light” (21).

A última topografia híbrida do consciente e do subconsciente tem lugar na reconstrução da morte de Sebastian que nos chega através da memória de Catherine. Este binómio é agora representado em Cabeza de Lobo, um mundo bifurcado em termos de economia e espaço. Na quarta cena, sob o efeito do soro da verdade, Catherine afirma: “In Cabeza de Lobo there is a beach that’s named for Sebastian’s name saint, it’s known as La Playa San Sebastian, and that’s where we started spending all afternoon, every day” (78). Quando Catherine diz ao médico que esta praia era pública, Violet rapidamente a contradiz: “That Sebastian would go every day to some dirty free public beach near a harbor? A man that had to go out a mile in a boat to find water to swim in?” (79). Catherine apressa-se a explicar: “No, it wasn’t the free one, the free one was right next to it, there was a fence between the free beach and the one that we went to that charged a small charge of admission” (79). Mais tarde na peça, tomamos conhecimento de que a divisão é uma cerca ineficaz para manter os habitantes de Cabeza de Lobo afastados dos turistas. É quando estes jovens famintos pulam esta “cerca de classe”, de ordem e desordem, de consciência e subconsciência, que Sebastian e Catherine mergulham numa espiral de medo, que se transforma num autêntico pesadelo.

Quando Catherine diz ao médico que pessoas começaram a seguir Sebastian, ele pergunta-lhe quem, ao que ela responde: “The homeless, hungry young people that had climbed over the fence from the free beach that they lived on” (82). Quando vêem estes seres famintos caminhar na sua direção, Sebastian e Catherine fogem para um restaurante, mas novamente uma pequena cerca os separa do restaurante e da praia. Catherine descreve a situação nos seguintes termos:

[...] it was between the city and the sea, and there were naked children along the beach which was fenced off with barbed wire from the restaurant and we had our tables less than a yard from the barbed wire fence that held the beggars at bay....

There were naked children along the beach, a band of frightfully thin and dark naked children that looked like a flock of plucked birds. (83-4)

Este momento em *Cabeza de Lobo* é a primeira reverberação da chacina das tartarugas bebés, anteriormente referida. Williams estabelece assim uma analogia clara entre as crianças, descritas aqui como um bando de pássaros famintos, e os pássaros das Encantadas que devoram as tartarugas bebés quando estas empreendem a sua dolorosa caminhada para o mar. No entanto, é também neste momento na história de Catherine que a experiência em *Cabeza de Lobo* representa o conflito entre a consciência e a subconsciência, a memória e a fantasia, e a verdade e a ilusão. Para ilustrar o medo de enfrentar os seus próprios demónios, o seu obscuro *Id*, Sebastian diz a Catherine: “Don’t look at those little monsters. Beggars are a social disease in this country. If you look at them, you get sick of the country, it spoils the whole country for you...” (84). A história de Catherine, a reconstrução da imagem de Sebastian e dos acontecimentos que conduziram à sua morte, torna-se assim numa forma de chamar a atenção para as crianças famintas, de as tornar visíveis, dando significado às coisas que são esquecidas, reprimidas e negadas. Na terceira cena, o irmão de Catherine, George, receando que a história de Catherine o possa vir a excluir da herança de Sebastian, afirma: “You got to drop it, Sister, you can’t tell such a story to civilized people in a civilized up-to-date country!” (47). Em *Suddenly*, Tennessee Williams cria dois territórios distintos, a terra da consciência e a terra da subconsciência, o *Id* e o *Ego*, o escuro e o luminoso, o real e o ilusório. Todas as personagens, aqui, parecem ter aquilo que certamente se pode considerar como uma dupla cidadania, que, em última análise, pode ser comum a todas as pessoas.

Na terceira cena, quando George acusa a irmã de contar uma história “incivilizada” num lugar “civilizado”, a sua mãe pergunta por que inventara ela tal história. Catherine responde-lhes: “But, Mother, I DIDN’T invent it. I know it’s a hideous story but it’s a true story of our time and the world we live in and what did truly happen to Cousin Sebastian in *Cabeza de Lobo*...” (47). Esta afirmação de Catherine, mais do que qualquer outra na peça, teria levado a crítica, de meados do século passado, a considerar *Suddenly* como uma peça de moralidade. Tendo sido escrita em 1958, seria absurdo considerar a peça de um ponto de vista literal, denotando que

turistas ricos americanos, independentemente da sua orientação sexual ou valores morais, estariam em risco de serem comidos vivos por crianças famintas num país de terceiro mundo. Obviamente, o texto apenas ganha sentido em paradigmas figurativos de leitura. A história torna-se numa visão das atitudes sociais vigentes em meados do século XX quanto à homossexualidade.

Na Quarta Cena, quando Catherine diz ao médico que tentara salvar Sebastian, o médico pergunta-lhe do quê e ela responde:

*Catherine*: Completing — a sort of! — *image!* — he had of himself as a sort of! — *sacrifice* to a! — *terrible* sort of a —

*Doctor*: — God?

*Catherine*: Yes, a — *cruel* one, Doctor! (64)

Sebastian representa um sacrifício da sua felicidade pessoal por e através da livre expressão da sua identidade homossexual. Se considerarmos as viagens de Sebastian como sendo verdadeiras buscas de significado e iluminação, o “deus” que preside à chacina das tartarugas bebés, que ele testemunha, é um “deus” cruel, como, aliás, refere Judith J. Thompson: “Sebastian is on a self-consuming quest to sacrifice his own corrupt flesh to the rapacious life force he had envisioned in the Encantadas” (100). Certamente que também no subtexto religioso da peça, a morte de Sebastian representa a corrupção do ritual cristão da transubstanciação da Eucaristia, patente quando Catherine diz ao médico que as famintas crianças antes de devorarem Sebastian diziam: “Pan, pan, pan! [...] The word for bread, and they made gobbling noises with their little black mouths [...]” (84).

A leitura que Paul J. Hurley faz de *Suddenly*, enquanto peça de moralidade, remete para a representação da homossexualidade apenas como metáfora:

[...] not only because it is the most common of sexual aberrations but because it also suggests vividly and emphatically the tendency of many men and women to retreat altogether from their society and to surrender all attempts to remain related to their fellow man. [...] Turning in upon oneself and away from the concerns of one’s fellow man represents a sort of self cannibalism; man may be consumed by his own inversion. (393-96)

Do ponto de vista de Hurley, e tendo em consideração a época em que o texto foi escrito, a homossexualidade de Sebastian representa assim amor-próprio destituído de qualquer altruísmo social. Significativamente, Hurley negligencia o facto de que todas as personagens heterossexuais em *Suddenly* (Violet, Dr. Cuckrowicz, George, e a mãe de Catherine) sofrem da mesma exclusão social apontada pelo autor.

Steven Bruhm chega a uma conclusão diferente quanto à representação da homossexualidade, da masculinidade, do canibalismo e do sacrifício na peça, quando formula o seguinte comentário: “This system uses cannibalism as a trope for the social anxiety surrounding homosexuality. It exaggerates the anxiety of one male’s relationship with another, of a mutually consumptive bond between men, and then turns the trope against itself” (533).

Violet reconstrói a imagem idealizada do seu filho quase como se este fosse uma entidade mitológica. Na primeira cena, numa conversa com o médico, Violet reclama o controlo pela memória do falecido Sebastian, um dever que lhe terá sido atribuído por Sebastian quando este ficou doente: “Violet? Mother? You’re going to live longer than me, and then, when I’m gone, it will be yours, in your hands, to do whatever you please with!” (13). Mais à frente, Violet explica: “— Meaning, of course, his future recognition! — That he did want, he wanted it after his death when it couldn’t disturb him” (13). A reconstrução da memória de Sebastian por Violet envolve igualmente um esforço para tornar o seu filho assexuado. Violet diz ao médico: “My son, Sebastian, was chaste. Not c-h-a-s-e-d! Oh, he was chased in that way of spelling it, too, we had to be very fleet-footed I can tell you, with his looks and his charm, to keep ahead of pursuers, every kind of pursuer! — I mean he was c-h-a-s-t-e! — Chaste....” (24). Certamente que sem a sua mãe ao seu lado em Cabeza de Lobo, Sebastian não se consegue proteger a si próprio dos seus perseguidores. Williams indica subliminarmente que Violet deverá sobrepor a sua imagem de Sebastian à de Catherine, vencê-la pela memória do seu filho enquanto homem casto. Violet diz ao médico que a sua reconstrução da imagem de Sebastian deve ser validada pela sua forte ligação com ele em vida, quando afirma: “This sounds like vanity, Doctor, but really I was actually the only one in his life that satisfied the demands he made of people” (25).

Após a morte de Sebastian, Violet reconstrói a imagem do filho

enquanto poeta e artista, e o foco da sua reconstrução torna-se o volume de poesia de Sebastian, mais uma relíquia religiosa do que um mero livro. Nas indicações cénicas, Williams descreve como Violet mostra o livro de poesia ao médico: “*She lifts a thin git-edged volume from the patio as if elevating the Host before the altar. Its gold leaf and lettering catch the afternoon Sun. It says Poem of Summer. Her face suddenly has a different look, the look of a visionary, an exalted religieuse*” (13). É com esta mesma religiosidade que Violet ataca a reconstrução que Catherine faz do seu filho, rejeitando-a ao ponto de a querer biologicamente retirada por lobotomia, para que não exista sequer como possibilidade. No entanto, o Dr. Cuckrowics decide primeiro examinar cuidadosamente Catherine, antes de remover cirurgicamente a memória que Catherine mantém de Sebastian.

Esta última reconstrução da imagem de Sebastian pouco tem a ver com castidade ou arte. Apesar de brutal, o Sebastian de Catherine é mais terreno, e com as qualidades e imperfeições inerentes a qualquer ser humano. Na quarta cena, durante a entrevista com o médico, Catherine fala sobre a experiência literária anual de Sebastian. Conta ao médico que no verão que ela passara com ele encontrara o livro onde Sebastian normalmente fazia as suas anotações para posteriormente escrever o poema, e seguidamente afirma: “*Yes, you see, I failed him! And so, last summer, we went to Cabeza de Lobo, we flew down there from where he gave up writing his poem last summer...*” (77). Catherine compreende que a poesia de Sebastian, jamais lida por alguém, é tão vã como o próprio poeta. Catherine compreende também que a poesia é um estratagema manipulativo de Violet, através do qual ela pretende manter a relação de proximidade, nitidamente incestuosa, que a liga ao filho. Quando Violet acusa Catherine de ter destruído, de alguma forma, a confiança de Sebastian na sua criatividade poética, Catherine afirma: “*Yes! Yes, something had broken that string of pearls that old mothers hold their sons by like a — sort of a — sort of — umbilical cord, long-after...*” (77). Para Catherine, a poesia de Sebastian apenas representa mais uma forma de controlo de Violet sobre ele, ao passo que esta a entende como clara manifestação da sua identidade. Para além do mais, os exercícios poéticos de Sebastian funcionam como uma extensão da sua própria existência, e são-lhe desesperadamente necessários para continuar a viver.

Ironicamente, a violação de Catherine e a sua subsequente desilusão, faz com que a sua definição de amor se adeque perfeitamente à relação de Violet e Sebastian. Catherine diz ao Dr. Cuckrowics: “Yes, we all use each other and that’s what we think of as love, and not being able to use each other is what’s — hate....” (63). Ao verbalizar o seu conceito de amor, Catherine apercebe-se de que a sua única ligação com Sebastian era enquanto figura de mãe substituta. Quando o médico lhe pergunta quais eram os seus sentimentos em relação a Sebastian, Catherine afirma: “The only way he’d accept: — a sort of motherly way. I tried to save him, Doctor.” (63). Assim, ao contrário de Violet — a verdadeira mãe de Sebastian — a mãe substituta, Catherine, compreende, reconhece e encara com naturalidade as fraquezas, a humanidade, a homossexualidade e os gostos libertinos de Sebastian. Quando as polaridades de Sebastian colidem (o casto ser espiritual *versus* o homossexual *bon vivant* e hedonista), Williams cria as condições para uma contenda que nenhum dos lados vencerá. A verdadeira essência da identidade de Sebastian perde-se então no combate, resultado da viva disputa entre as duas mulheres pela apropriação da memória da sua pessoa.

A luta entre Violet e Catherine é uma forma de inversão, uma vez que ambas tentam, de certo modo levianamente, usar a memória de Sebastian da mesma forma que este as utilizou — o que não parece estranho, na medida em que este tipo de procedimento se enquadra perfeitamente na concepção que todos eles aparentam ter do amor ao qual Catherine se refere, na conversa com o Dr. Cuckrowics, e ao que adicionalmente se refere David Bruhm ao afirmar:

[...] women are the material in a hierarchical system of exchange that allows an interdependent relationship between men, so that, in essence, Sebastian’s homosexual liaisons operated on a principle of commercialism in which one object was exchanged for another of equal value. In this case, Violet and Catherine were exchanged momentarily for Sebastian only because that kind of exchange would facilitate homosexual liaisons in a hegemonically heterosexual world. (533)

Tanto Violet como Catherine pretendem usar a memória de Sebastian como uma forma de auto-preservação: Violet, para manter intacto o estatuto do amado filho, e assim, continuar viva, e Catherine para se salvar

a si mesma de ser lobotomizada. A ironia reside no facto de que o sistema de troca homosocial resulta apenas até certo ponto. Sebastian utilizou a mãe e a prima como companhia, nas suas viagens, porque elas lhe eram necessárias quase como forma de legitimação das suas práticas homossexuais, na medida em que nenhuma delas se opunha a tais práticas. As personagens femininas, no entanto, ao deixarem-se utilizar, também não saíram ilesas deste sistema de troca.

A peça termina com a frase enigmática do Dr. Cuckrowics: “I think we ought at least to consider the possibility that the girl’s story could be true. ...” (93). Acredito que “girl” seja a forma que ele utilizou para se referir a Catherine, embora seja esta a única ocasião em que o médico se refere a ela deste modo, pois até ali, esta havia sido referida por ele como Miss Catherine. Partilho, deste modo, a opinião dos críticos ao considerar esta hipótese como válida. A primeira paciente lobotomizada do Dr. Cuckrowics é também referida na peça como “the girl”, mas não me parece o facto susceptível de levantar confusões de qualquer tipo no sentido em que ele fala de “the girl’s story”, numa alusão, que me parece clara, à história de Sebastian contada por Catherine. A presunção de inocência, que é uma figura jurídica, pode ser adequada a esta mesma situação. À semelhança de um julgamento, o facto de ser considerada a possibilidade da existência de uma dúvida razoável deverá pôr em evidência os princípios éticos do Dr. Cuckrowics, que perante essa dúvida, deverá optar pela não realização da intervenção. A questão fica em aberto. As duas mulheres abandonam o palco, cada uma para seu lado, deixando ao espectador a liberdade de procurar um fim.

Independentemente do indeterminado final de Catherine, o final de *Suddenly* aponta para uma única verdade: a verdade da história de Sebastian é também a verdade do isolamento, que em última análise é um terreno conhecido por todos nós.

Enquanto estudo sobre a construção de uma personagem fisicamente ausente, e representada apenas através da memória, a peça é, na minha opinião, o texto de Williams mais bem conseguido, sendo este um mecanismo literário que lhe interessara desde a sua primeira obra dramática. Enquanto estudo da masculinidade, *Suddenly* coloca algumas dificuldades, sustentando questões de ordem vária; entre elas, sobressai o facto de Williams excluir a possibilidade de o espectador sequer vislumbrar a noção

de prazer no atribulado percurso de Sebastian enquanto protagonista homossexual.

A problemática da introdução de uma personagem homossexual fisicamente ausente como propulsor da acção parece residir na própria estrutura da peça, nos duplos níveis de consciência e subconsciência, do *Superego* e do *Id*. As crianças famintas na praia em Cabeza de Lobo, que Sebastian não conseguia encarar, são símbolos do que atormentava o seu subconsciente e, ao deixar o seu subconsciente *ganhar dentes*, Sebastian acaba devorado por ele. Porém, a leitura não é aqui a de que Sebastian seja devorado para se eliminar o elemento homossexual da peça, pois é a narrativa da sua violenta morte que mantém a ideia da sua sexualidade viva ao longo de todo o texto.

### Works Cited

- Bruhm, Steven. "Blackmailed by Sex: Tennessee Williams and the Economics of Desire." *Modern American Drama* 3, (1991): 528-537.
- Chesler, S. Alan. "Tennessee Williams: Reassessment and Assessment." *Tennessee Williams: A Tribute*. Ed. Jac Tharpe. Jackson: University Press of Mississippi, 1977. 848-880.
- Freud, Sigmund. *The Ego and the Id*. New York and London: W. W. Norton & Company, 1960.
- Hurley, Paul J. "Suddenly Last Summer as Morality Play." *Modern Drama* 8, (1996): 392-402.
- Quirino, Leonard. "The Card Indicate a Voyage on *A Streetcar Named Desire*." *Modern Critical Interpretations: Tennessee Williams's A Streetcar Named Desire*. Ed. Harold Bloom. New York: Chelsea House, 1988. 61-77.
- Richardson, Thomas J. "The City of Day and the City of Night: New Orleans and the Exotic Unreality of Tennessee Williams." *Tennessee Williams: A Tribute*. Ed. Jac Tharpe. Jackson: University Press of Mississippi, 1977. 631-646.
- Sinfield, Alan. *Cultural Politics — Queer Readings*. Philadelphia: University of Pennsylvania: 1994.
- Thompson, Judith J. *Tennessee Williams' Plays: Memory, Myth, and Symbol*. New York: Peter Lang, 2002.

Van Laan, Thomas F. “‘Shut Up!’ ‘Be Quiet’ ‘Hush!’: Talk and Its Suppression in Three Plays by Tennessee Williams.” *Comparative Drama* 22 (1988): 244-265.

Williams, Tennessee. *Tennessee Williams Four Plays (Summer and Smoke, Orpheus Descending, Suddenly Last Summer, Period of Adjustment)*. London: Penguin Classics, 1976.

**ABSTRACT**

In Tennessee Williams's *Suddenly Last Summer* (1958), with the representation of Violet and Catherine's dispute over who will reclaim the memory of the deceased poet Sebastian, the play represents Williams's most arduous exercise in the representation of a physically absent character through memory. *Suddenly* is almost literally a play about memory, to the extent that Violet orders for Catherine's memory to be physically removed from her brain. By writing a play where all the other dynamics result from the intervention of memory, Williams creates equally a character that is simultaneously remembered as a loved and artistically gifted child and a manipulative and predatory paedophile, that ends being eaten by his own pray. From a Freudian point of view, *Suddenly's* set is inclusively structured to reflect the human subconscious: Catherine's part of the brain that Violet orders to be removed.

**KEYWORDS**

American theatre; Tennessee Williams; homosexuality; heteronormativity; socio-sexual dynamics

**RESUMO**

No texto dramático *Suddenly Last Summer* (1958) de Tennessee Williams, com a representação da disputa entre Violet e Catherine sobre quem reclamará a memória do falecido poeta Sebastian, a peça representa o mais laborioso exercício de Williams na representação de uma personagem fisicamente ausente através da memória. *Suddenly* é uma peça quase literalmente sobre a memória, ao ponto de Violet exigir que o reduto físico da memória seja removido do cérebro de Catherine. Ao escrever uma peça em que todas as restantes dinâmicas resultam da intervenção da memória, Williams cria igualmente uma personagem que ora é lembrada como um filho adorado e artisticamente dotado, ora como pedófilo calculista e predatório, que terminará devorado pela sua própria presa. De um ponto de vista freudiano, o cenário de *Suddenly* está inclusivamente estruturado

para reflectir o subconsciente humano: a parte do cérebro de Catherine que Violet pretende que seja removida e destruída.

PALAVRAS-CHAVE

Teatro Americano; Tennessee Williams; homossexualidade; heteronormatividade; dinâmicas sociosexuais

---

