

DA MASCULINIDADE HETERONORMATIVA À HOMOSSEXUALIDADE
EM *CAT ON A HOT TIN ROOF* DE TENNESSEE WILLIAMS

Francisco José Sousa e Costa

A peça *Cat on a Hot Tin Roof* (1955) oferece um complexo retrato da aceitação da presumível homossexualidade de um homem por si mesmo e pelos que o rodeiam, nomeadamente pelo patriarca da família. Na construção da personagem Brick, Williams subverte representações tradicionais de masculinidade, e coloca igualmente o desejo homossexual e o secretismo à volta da homossexualidade perante o espectador como problemáticas centrais da peça.

A peça decorre numa plantação de vinte e oito mil acres no Mississípi, pertencente ao patriarca da família Pollit. Big Daddy tem uma atitude marcadamente agressiva perante a sua mulher e distante para com o resto da família, sendo a permanente paixão da sua vida a terra que lhe pertence. Apesar de alcoólico e profissionalmente fracassado, Brick é o filho favorito de Big Daddy. A personagem de Brick tenta ao longo da peça alcançar o equilíbrio entre o mundo exterior, aqui representado pela esfera do desporto, e as pressões da heteronormatividade e da domesticidade.

Após os seus dias de glória enquanto jogadores de futebol, Brick e o seu melhor amigo Skipper haviam fundado uma pequena equipa de futebol profissional, em parte para manterem a amizade que os une. Brick descreve a sua amizade com Skipper como uma ligação masculina ideal, aderindo a uma versão idealizada e estanque da divisão de género: as mulheres servem para satisfação sexual e os homens para formar irmandades de intimidade emocional. No entanto, Skipper e Maggie, a sua mulher, exigem ambas as coisas de Brick. Quando Skipper diz a Brick que o sentimento que sente por ele não é meramente amizade, este rejeita-o, o que presumivelmente acabará por levar aquele à morte. Em *Cat on a Hot Tin Roof*, a homossexualidade é evocada através de uma personagem fisicamente ausente.

Nesta peça, a personagem homossexual não é exclusivamente reconstruída a partir da memória de personagens femininas, como acontece em outras peças de Williams, como por exemplo, em *A Streetcar Named Desire*. Em *Cat*, todas as personagens principais reconstróem individualmente a imagem do falecido amigo de Brick.

O título *Cat on a Hot Tin Roof* sugere ser Maggie, à partida, a protagonista da peça. No entanto, a tenacidade desta, a ambivalente identidade sexual de Brick, e a iminente morte de Big Daddy representam diferentes problemáticas que contribuem significativamente para a complexidade estrutural da peça. A este respeito, David Savran comenta:

Among the *dramatis personae*, at least three – Maggie, Brick, and Big Daddy – bear the intense desire and undergo the kind of transformations usually associated with protagonists. To grant a privilege to any one character's point of view is to misread the designs of interdependence and complicity that Williams so painstakingly constructs as a solitary enterprise. (99-100)

Qualquer abordagem a *Cat* deve, pois, ter em conta Maggie, Brick e Big Daddy enquanto protagonistas, pois os três contribuem de modo comparável para a complexidade da peça na exploração de paradigmas de masculinidade e do desejo homoerótico.

Em *Cat*, os conceitos de masculinidade e homossexualidade são colocados em evidência no âmbito do mundo homosocial e físico do futebol americano, uma das instituições americanas centrais ao culto de uma masculinidade viril e largamente definida em termos de homofobia. Neste contexto, surgem aqui os másculos jogadores de futebol Brick e Skipper. Esta escolha de Williams na concepção do meio a partir do qual se desenvolve a personagem homossexual da peça é claramente intencional. A respeito do desporto enquanto palco da homosocialidade, Badinter comenta: “[...] os desportos de equipa que proporcionam aos homens a oportunidade para se tocarem e agarrarem, sem gerar suspeitas de intenções homossexuais, são, na realidade, oportunidades para um homoerotismo tanto mais forte quanto é inconsciente”.¹ Esta abordagem de Badinter relativamente às dinâmicas homosociais desportivas sugere algum nível de *inconsciência* por parte dos homens que nelas participam, mas ao mesmo tempo trata-se de um meio onde se podem propiciar dinâmicas de homoerotismo. Tratando-se de um texto de Williams, a escolha do futebol enquanto cenário da relação de Brick e Skipper não será plausivelmente uma opção não-consciente.

Nesta peça, apesar de a personalidade de Brick ser explorada, a sua intrínseca natureza sexual revela-se complexa. Essa complexidade e o secretismo em torno da sua orientação sexual possibilitam um melhor entendimento da homossexualidade em *Cat on a Hot Tin Roof*. Numa indicação cénica no Segundo Acto, Williams refere: “*Some mystery should be left in the revelation of*

character in a play, just as a great deal of mystery is left in the revelation of character in life, even in one's character to himself" (75). As intenções de Maggie em engravidar de Brick e consequentemente herdar a plantação de Big Daddy são desde o Primeiro Acto tornadas explícitas. O outro filho de Big Daddy, Gooper e a sua mulher Mae também demonstram desde o início da peça ser a herança de Big Daddy o seu principal intento. A doença do patriarca da família é do conhecimento de todas as restantes personagens na peça, menos do próprio Big Daddy, sendo-lhe dado a conhecer o seu verdadeiro estado de saúde no final do Segundo Acto. Por conseguinte, o único mistério que resta na peça é de facto a orientação sexual de Brick. No entanto, este mistério é fundamental para manter o estatuto de "open secret" da homossexualidade na peça. É o comentador Alan Sinfield que define este conceito e a sua importância no plano social:

It 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. The secret keeps a topic like homosexuality in the private sphere, but under surveillance, allowing it to hover on the edge of public visibility. If it gets fully into open, it attains public recognition, yet it must not disappear altogether, for then it would be beyond control and would no longer affect a general surveillance of aberrant desire. (Sinfield 47)

David Savran formula uma teoria semelhante quanto à subjectividade homossexual, a qual designa por "guilty secret", mas inclui neste conceito o passado, representado no teatro de Williams através da memória:

Even more important, this practice acts both to ratify and subvert the psychoanalytical model of personality, for in the same gesture that directs the spectator's hermeneutical gaze toward the withheld secret, it seems to deny the primacy and intelligibility of that traumatic memory, both emphasizing and calling into question the *determination of the present by a moment in the past*" (minha ênfase). (91-92)

Estas teorias remetem para os primeiros textos em que Williams aborda a questão da homossexualidade, pois todas elas remetem para um passado onde esta se encontra inscrita, sendo resgatada para o presente através da memória.

Mesmo antes de se iniciar a acção dramática de *Cat*, a memória está presente. O único cenário de *Cat on a Hot Tin Roof* consiste num grande e amplo quarto na casa da família Pollit. Na introdução "Notes for the Designer", Williams descreve:

It hasn't changed much since it was occupied by the original owners of the place, Jack Straw and Peter Orchello, a pair of old bachelors who shared the 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. (13)

O espectador irá sendo confrontado ao longo da peça com alusões e reminiscências de homossexualidade: Williams refere especificamente que o quarto deve “evocar” o passado. Williams sugere insistentemente aqui que os fantasmas de Straw e Orchello habitam o quarto “suave e poeticamente assombrado”. Estes fantasmas homossexuais servem múltiplos propósitos, pois toda a acção dramática da peça se revela circunscrita à matriz da sua relação.

Williams representa em *Cat* uma espiral em torno de Straw e Orchello, que desafiam o *status quo* do Sul de meados do século XX ao serem donos de uma plantação e partilharem o quarto como casal. Por outro lado, o facto de Straw e Orchello serem proprietários de uma plantação liga-os notavelmente ao mundo do poder e do discurso chauvinista, numa cultura tradicionalmente homófoba. Williams rompe mais uma vez com os estereótipos sociosexuais.

No Primeiro Acto, durante uma discussão sobre o facto de Maggie e Brick não terem filhos, Big Mamma aponta para a cama e afirma: “– When a marriage goes on the rocks, the rocks are *there*, right *there!*” (36). A cama representa uma união conjugal e sexual bem sucedida, o tipo de união que nenhum dos casais heterossexuais (ou ostensivamente heterossexuais) da peça consegue alcançar, e contribui largamente para a sugestão da homossexualidade latente de Brick. Sobre a cama outrora ocupada por Straw e Orchello, C. W. E. Bigsby escreve: “The bed which dominates the opening and closing scenes has been rendered ironic as its literal and symbolical functions have been denied by a man who fears the future it may engender” (58). É através das diversas alusões a Straw e Orchello que Williams subverte o mito americano do companheirismo masculino, não só por tornar o homoerotismo explícito, mas por lhe conferir o estatuto de domesticidade.

As menções à beleza e ao apelo físico de Brick são recorrentes na peça, pois o seu corpo é o foco da realização sexual de Maggie, e Williams oferece-o assim à contemplação do espectador: “You’ve kept in good shape, though. [...] I always thought drinkin’ men lost their looks, but I was plainly mistaken”. (25). Em *Cat*, o corpo masculino é claramente constituído como objecto de desejo erótico, nomeadamente no primeiro momento em que Brick surge em cena saindo do banho. Fundamentalmente, é Maggie quem o constitui como tal, centrando também a peça na subjectividade homossexual masculina. Quase como um refrão, a palavra “boy” ecoa à volta de Brick, sendo assim uma certa qualidade juvenil insistentemente realçada em si próprio. Numa didascália, Williams refere: “He is still slim and firm as a boy” (18). Na fala seguinte de Maggie, ela refere-se a Brick como “boy of mine” (19). Por outro lado, para estender o conceito de adolescência e a sua relação com os desportos colectivos masculinos, e também para sugerir uma certa ambiguidade sexual (outra dinâmica incorporada no enredo da peça), Williams refere-se a Maggie

nos seguintes termos: “her voice has range and music; sometimes it drops low as a boy’s and you have the sudden image of her playing boys’ games as a child” (19). Os jogos de futebol de Brick e Skipper na sua juventude reflectem também os próprios jogos de disputa do poder das personagens de *Cat*.

Os estudos da masculinidade reconhecem a influência que os desportos organizados têm sobre o desenvolvimento psicosexual dos rapazes.² Michael Kimmel explica: “For the boy who seeks and fears attachment with others, the rule-bound structure of organized sports can promise to be a safe place in which to seek non intimate attachment with others within a context that maintains clear boundaries, distance, and separation” (168). No entanto, o jogo representado na peça demonstra como para Brick o frágil “lugar seguro” se desmoronou. A sua ligação com Skipper, apesar de todas as objeções, era íntima. Para obter novamente uma separação necessária e voltar às regras do jogo, Brick e Skipper chegam a um destino drástico, a morte: para Brick, a morte emocional, e para Skipper, a morte física.

A reconstrução da imagem de Skipper pelas várias personagens começa no Primeiro Acto. Enquanto Maggie discute com Brick sobre o seu alcoolismo, pergunta-lhe: “Were you thinking of Skipper?” (26). Quando ele se evade à questão, Maggie afirma: “Oh, excuse me, forgive me, but laws of silence don’t work. [...] When something is festering in your memory or your imagination, laws of silence don’t work, it’s just like shutting a door and locking it on a house on fire in hope of forgetting that the house is burning. But not facing a fire doesn’t put it out. Silence about a thing just magnifies it. It grows and festers in silence, becomes malignant...” (26-27). A analogia de Maggie expressa o conceito de “open secret” apresentado por Alan Sinfield como forma de vigiar e controlar socialmente a homossexualidade, pois se o silêncio sobre um determinado assunto apenas o engrandece, também se torna mais fácil de o delinear, identificar e conter. Este discurso de Maggie constitui também paralelos entre a situação complexa de Brick e o cancro terminal de Big Daddy, e evidencia a incapacidade de comunicar de ambos.

Maggie é a primeira personagem na peça a reconstruir a memória de Skipper. A relação entre Brick e Skipper é lembrada e descrita por Maggie em termos clássicos de beleza e nobreza, ideais helénicos associados à homossexualidade. Não há qualquer marca de ingenuidade na essência dessa sua representação, pois é através desta sua estratégia que Maggie pretende ajudar Brick e a si própria.

No final do Primeiro Acto, ao tentar ajudar Brick a sair da sua apatia emocional, Maggie descreve a relação daquele com Skipper: “It was one of those beautiful, ideal things they tell about in the Greek legends, it couldn’t be anything else, you being you, and that’s what make it so sad, that’s what made it so awful, because it was love that never could be carried to anything

satisfying or even talked about plainly. Brick, I tell you, you got to believe me, Brick I *do* understand all about it. I – I think it was – *noble!*” (42). Este discurso constitui Maggie, e posteriormente Big Daddy, como duas personagens heterossexuais com entendimento sofisticado e empático dos latentes laços homoeróticos que ligam Brick e Skipper. A linguagem de Maggie eleva sistematicamente a amizade de ambos a um nível platónico.

No excerto anterior, Maggie compara a amizade de Brick e Skipper às amizades relatadas nas lendas da Antiga Grécia. No entanto, esta comparação torna-se algo irónica, pois a homossexualidade era parte integrante da cultura da Grécia antiga de uma forma não-problemática, ao contrário do que se verifica na época e sociedade da acção dramática. Michel Foucault refere nomeadamente que “na Grécia, a verdade e o sexo ligavam-se sob a forma de pedagogia, pela transmissão corpo-a-corpo de um saber precioso; o sexo servia de base às iniciações do conhecimento” (Foucault 59). Esta referência de Williams à cultura grega é bastante sugestiva, remetendo nomeadamente para o conceito de pederastia. Para os gregos, a pederastia consistia no amor de um homem adulto por um adolescente, não implicando necessariamente a prática sexual. A pederastia dificilmente alterava a imagem do homem perante a sociedade, pois o amor ao belo, ao sublime e o cultivo da inteligência e da cultura não implicava sexo. Para além dos parâmetros etários, a relação de pederastia incluía a questão do estatuto social. Neste sentido, o homem deveria ter ascendência intelectual, cultural e económica sobre o adolescente. Afinal, ele complementaria a formação do jovem, iniciando-o nas artes do amor, no estudo da filosofia e da moral. Por conseguinte, a prática da homossexualidade no contexto da pederastia não impedia que o homem fosse casado ou viesse a casar. Este ritual de iniciação consistia essencialmente num processo pedagógico de formação do erómeno pelo seu mestre, o erasta.

Ainda na cultura grega, a criação de um exército de pares de amantes masculinos fora também sugerida na obra *O Simpósio*, de Platão. E, de facto, existira o Exército Sagrado de Tebas, que se tornara uma verdadeira lenda e um símbolo de valentia e poder militar. A partir de estudos sobre a antiguidade clássica, a invencibilidade deste exército resultava da sua constituição, pois sendo formado por casais masculinos de soldados tebanos, estes não abandonavam em combate os seus amados e o receio do opróbrio impedia-os de incorrer em cobardia perante os mesmos. Myles Raymond Hurd defende que, familiarizado com a literatura da Grécia Antiga, Williams baseara a amizade de Brick e Skipper na relação entre Aquiles e Pátroclo, da *Ilíada* (Hurd 11). A possibilidade de uma relação amorosa entre Aquiles e Pátroclo surge do regresso à guerra de Aquiles após a morte de Pátroclo. No entanto, Aquiles já teria sido anteriormente persuadido para voltar ao combate por diversas ofertas de Agamémnon (nomeadamente com a oferta de Briseida,

e até mesmo da sua filha). Contudo, Aquiles não regressa ao combate por nenhum destes motivos, voltando apenas à luta para vingar a morte de um homem: Pátroclo. A relação que este momento da *Ilíada* apresenta com *Cat on a Hot Tin Roof* baseia-se no facto de Brick não ter ficado perturbado pelo envolvimento sexual de Maggie e Skipper, mas pelas questões que a morte de Skipper levantaram, nomeadamente quanto à própria orientação sexual de Brick.

Retomando novamente o texto, após as considerações sobre a amizade de Brick e Skipper, Maggie acrescenta: “My only point, the only point I’m making, is life has got to be allowed to continue even after the *dream* of life is – all – over...” (42). Esta afirmação representa em *Cat* a única verdade que Maggie mantém e pretende manter, numa atitude de resignação. Porém, este acto de resignação tem como principal objectivo ajudar Brick a libertar-se das dúvidas que o assombram e possibilitar a Maggie alcançar o seu principal objectivo: a herança de Big Daddy.

Anteriormente a este momento, Maggie afirma: “What is the victory of a cat on a hot tin roof? – I wish I knew... Just staying on it, I guess, as long as she can...” (26). A vitória para uma gata sob um telhado de zinco quente é resistir o máximo que for capaz, e Maggie também tem um plano para resistir e sobreviver. Ao longo deste Primeiro Acto, Williams liberta Maggie do papel clássico de mulher sofredora. Momentos antes de classificar a amizade do marido e Skipper de *nobre*, Maggie refere: “Mae an’ Cooper are planning to freeze us out of Big Daddy’s estate because you drink and I’m childless. But we can defeat that plan. We’re going to defeat that plan! Brick, y’know, I’ve been so God damn disgustingly poor all my life! – That’s the truth, Brick!” (40). Seguidamente, Maggie descreve as suas origens destituídas e de baixa condição social. Por conseguinte, para salvar o seu casamento e herdar a plantação de Big Daddy, Maggie tem de tomar a iniciativa, o que inclui conseguir também que Brick deixe a bebida e os dois tenham um filho.

Para Maggie, a razão mais evidente para o alcoolismo e a perda de desejo sexual de Brick é a sua culpabilização pela morte de Skipper. Perante este quadro, ao aperceber-se que não pode fazer com que Skipper desapareça da memória de Brick, Maggie escolhe como alternativa valorizá-la da única forma que lhe é possível, ligando-a ao modelo da amizade masculina da Grécia Antiga, e conferindo-lhe o estatuto de sublime, não mundana.

Em *Cat*, Williams representa dois modelos de homossexualidade ajustados à sensibilidade de produtores e do público médio de meados do século XX: o clássico e platónico do ideário grego, por um lado, e por outro o homofóbico. Quando Maggie se apercebe que tem de confrontar Brick quanto aos seus sentimentos homoeróticos, ela tem de escolher um dos dois. Posteriormente na acção da peça, aquando da confrontação de Brick com Big

Daddy, Brick terá também de optar por um destes dois paradigmas, e escolhe o da homofobia. A escolha do modelo grego por Maggie permite no entanto atenuar a situação e reiterar o facto principal: Skipper está morto.

Ainda no Primeiro Acto, Maggie afirma: “Why I remember when we double-dated at college, Gladys Fitzgerald and I and you and Skipper, it was more like a date between you and Skipper. Gladys and I were just sort of tagging along as if I were necessary to chaperone you! – to make a good public impression – .” (42). Neste relato de Maggie é apresentada ao espectador a imagem de Brick e Skipper enquanto homossexuais que ao saírem com Maggie e Gladys, pretendiam simplesmente passar a impressão pública de heterossexualidade.

Quando Brick afirma que Maggie está a qualificar os sentimentos dele por Skipper como “sujos”, Maggie afirma: “I’m not naming it dirty. I’m naming it clean.” (42). De seguida, Maggie enfatiza novamente que a relação de Brick e Skipper pode ser seguramente referida a partir de uma visão retrospectiva da morte de Skipper: “Then you haven’t been listenin’, not understood what I’m sayin! I’m naming it so damn clean that I killed poor Skipper! – You two had something that had to be kept on ice, yes, incorruptible, yes! – and death was the only icebox where you could keep it...” (43). Esta afirmação de Maggie ilustra claramente o seu plano, pois a amizade de Brick e Skipper permanece nobre por ser incorruptível, e não é mais uma ameaça para Maggie porque Skipper está morto.

Estabelecendo novamente uma relação com *Streetcar*, contrariamente a Blanche, Maggie não rejeita o marido apesar dos sentimentos homoeróticos latentes de Brick. Maggie, por outro lado, oferece compreensão, isto também porque Skipper está morto e ela entende que neste momento a prioridade será ajudar o marido a sair do bloqueio emocional em que se encontra.

Seguidamente, Maggie descreve em pormenor a situação que levou parcialmente Skipper à morte. Após um jogo de futebol em que Brick não jogara porque estava lesionado, Maggie dissera repentinamente a Skipper: “SKIPPER! STOP LOVIN’ MY HUSBAND OR TELL HIM HE’S GOT TO LET YOU ADMIT IT TO HIM!” (43). Após esta afirmação de Maggie, Skipper tenta seduzi-la. No entanto, não é capaz de manter relações sexuais com ela. Maggie descreve a situação da seguinte forma: “– When I came to his room that night, with a little scratch like a shy little mouse at his door, he made that pitiful, ineffectual little attempt to prove what I said wasn’t true...” (43). Este fora um dos momentos que despoletara a espiral de álcool e drogas que conduziram à morte de Skipper.³ David Svaran desconstrói nestes termos esse momento:

When she attempts to force her way into the relationship (that decisively unsettles the distinction between homosocial and homosexual desire), making love to Skipper, it is because “it made both of us feel a little bit closer

to [Brick],” the common object of desire [...] Since her liaison with Skipper, Brick’s repudiation of him, and Skipper’s quasi-suicide, Maggie has become the inheritor, the mediator in a now-immobilized erotic triangle between the living and the dead, the woman who desires to be a partner in an impossible and belated erotic fascination, the woman who, in coveting Brick’s aloofness, desires his very refusal do desire her. (107)

Partindo das palavras de Savran, Maggie apercebe-se de que é a morte de Skipper a causa da apatia emocional de Brick, sendo ela agora a *mediadora* da anterior relação entre Brick e Skipper. A actual posição de Maggie leva Brick a desprezá-la. Porém, a forma possível de rectificar os danos causados é reconhecendo a ligação erótica de ambos, e reclamando o amor de Brick.

Neste preciso momento da acção dramática, Maggie afirma que tanto ela como Skipper fizeram amor como forma de se aproximarem de Brick. No entanto, a dramatização revela-nos que a alienação afectiva de Brick começara apenas após a morte de Skipper, e que da parte de Maggie não teria havido qualquer necessidade de manter relações sexuais com Skipper para se aproximar fisicamente do marido. No discurso final de Maggie no Primeiro Acto, ela afirma: “[...] we were happy, weren’t we, we were blissful, yes, hit heaven together ev’ry time that we loved!” (43). Por conseguinte, o encontro sexual entre Maggie e Skipper poderia ter sido simplesmente um acto altruísta da parte dela, uma forma de fazer com que Skipper se sentisse mais próximo de Brick, ou então de Maggie comprovar que Skipper era homossexual. O corpo de Maggie tornara-se assim o instrumento de revelação da homossexualidade de Skipper. Sobre esta última dinâmica, Judith Butler comenta: «The body implies mortality, vulnerability, agency: the skin and the flesh expose us to the gaze of others but also to touch and violence. The body can be the agency and instrument of all these as well, or the site where “doing” and “being done to” become equivocal». (21) Nesta perspectiva, o corpo de Maggie representa “doing”, mas também “being done to”, pois foi com o objectivo de comprovar a homossexualidade de Skipper que Maggie manteve relações sexuais com ele.

Consequentemente, o corpo de Maggie apresenta-se como único elemento de intersecção, veículo do intercâmbio físico entre Brick e Skipper. Neste contexto, Winchell refere: “Maggie’s body is the one point of sexual contact that Brick and Skipper have shared. By sleeping with Maggie, Brick may be vicariously establishing sexual bond with his dead friend.” (704) No entanto, no final da peça Brick acaba por sucumbir nos braços de Maggie, estabelecendo inadvertidamente o contacto físico que tanto o incomoda.

No final do Primeiro Acto, Maggie reitera novamente os seus motivos e posições a Brick: “I’m honest! Give me credit for just that, will you *please?* – Born poor, raised poor, expected to die poor unless I manage to get us something

out of what Big Daddy leaves when he dies of cancer! But Brick?! – *Skipper is dead! I’m alive! Maggie the cat is... alive! I am alive, alive! I am ... – alive!*” (44). Maggie não deixa qualquer dúvida sobre os seus desejos: a afectividade física e sexual do seu marido e o dinheiro que ela acredita pertencer-lhe por direito. Assim, a aceitação da amizade homoerótica de Brick e Skipper parece muito mais uma questão de conveniência do que propriamente um acto de empatia e compreensão. Ela não apresenta qualquer animosidade contra Skipper, mas sobretudo desde que ele morreu.⁴

No entanto, a reconstrução que Maggie faz da relação do marido e de Skipper ilustra as ramificações homosociais da sua relação, e a densa e complexa mistura de homossexualidade latente e masculinidade socialmente codificada. Curiosamente, no final do Primeiro Acto, Williams prepara o espectador para o próximo bombardeamento de confrontos, quando Brick e Big Daddy se confrontam mutuamente relativamente à mendicidade, à bebida, às mulheres, ao desporto e à homossexualidade. A última imagem do Primeiro Acto, após a discussão entre Brick e Maggie, é descrita por Williams na didascália: “*Brick has replaced his spilt drink and sits, faraway, on the great four-poster bed*” (47). Brick é assim absorvido novamente para a simbólica cama dos fantasmas omnipresentes de Jack Straw e Peter Orchello.

No Segundo Acto, Williams continua a desenvolver um drama intensamente psicológico. Este acto decorre no mesmo cenário do anterior, dominado pela enorme cama dupla, mas o quarto tornar-se-á também o local da celebração do sexagésimo-quinto aniversário de Big Daddy. A imobilidade física de Brick, causada pelo acidente da noite anterior, quando Brick tentava saltar barreiras no seu antigo liceu, obriga a que a festa seja trazida até ele. Como acontecera no Primeiro Acto, Williams apresenta Brick como um rapaz no início do acto quando Big Mamma afirma: “*Oh, you bad boy, you, you’re my bad little boy. Give Big Mamma a kiss, you bad boy, you!*” (48). Com a infantilização de Brick firmemente estabelecida, a festa rapidamente se torna num fiasco de disputa pela afeição (e dinheiro, pela maior parte das personagens, à excepção de Brick) de Big Daddy. Todas estas personagens, Gooper, Mae, Maggie, Reverendo Tooker e Dr. Baugh, são cúmplices em escamotear o cancro terminal de Big Daddy.

Depois de Big Daddy expulsar todas as restantes personagens do quarto, permanecem apenas ele e Brick. O cenário rapidamente se configura para o confronto entre Big Daddy e Brick sobre a latente natureza do seu problema. No entanto, neste confronto Brick está em vantagem, pois é ele quem detém as respostas a todas as perguntas, nomeadamente quanto à própria doença de Big Daddy.

As cenas do Segundo Acto que possibilitam a reconstrução da imagem de Skipper são constantemente interrompidas, ilustrando a dificuldade de

comunicação existente entre Brick e Big Daddy. Alguns dos impedimentos de comunicação entre os dois advêm da intromissão de outras personagens.

No início da confrontação, Big Daddy questiona-se: “Why is it so damn hard for people to talk?” (59). No entanto, no meio das mentiras e dos segredos, das evasões e das sugestões furtivas, Brick e Big Daddy falam no Segundo Acto, e ambos abordam temas tão variados e graves como a homossexualidade, a homosociabilidade e a masculinidade (o que significa ser homossexual, ser homossexual mas não assumido, ser heterossexual, ser jovem, ser velho, estar a morrer; tudo isto no quarto anteriormente ocupado por um par masculino homossexual). Para introduzir e difundir o tema da homossexualidade no Segundo Acto, Williams usa Gooper e Mae como catalisadores. A relação de Brick e Skipper é lembrada quando Big Daddy afirma: “I’m suggesting nothing [...] – But Gooper and Mae suggested that there was something not right exactly in your – [...] Not, well, exactly normal in your friendship with –” (75). Sobre este passo, Mark Royden Winchell comenta: “It would be inexact, however, to characterize Mae and Gooper as homophobic. They undoubtedly support official taboos against homosexuality, but there is no evidence that they are viscerally offended by the thought that Brick is a “pervert”. The only emotions that seem to move them are avarice and envy” (701). Ao reconstruir a relação homoerótica de Brick e Skipper, Maggie tivera a intenção de suavizar o passado e sanar o presente; Gooper e Mae, por seu turno, fazem-no explorando e exacerbando o passado por pura ganância.

Nesta primeira referência à indicação do que Gooper e Mae pensam da amizade de ambos, a reacção de Brick é defensiva, pois uma das principais preocupações de Brick é a exposição pública. A este respeito, Shackelford comenta: “In Williams’s world the individual is at the mercy of social codes (and Brick is a prisoner of society’s norms) which restrict his freedom and happiness [...]” (106). De uma forma geral, não é a heterossexualidade de Brick, nem as regras morais, legais ou religiosas que tornam a homossexualidade algo tão repugnante para Brick, mas sim o seu pânico da opinião pública. Brick vive num pânico mortal de que essa exposição possa vir a acontecer.

Maggie, Gooper e Mae têm notoriamente motivos ulteriores para reconstruírem a relação de Brick e Skipper. Opostamente, Big Daddy é a única personagem que lembra os sentimentos homoeróticos de Brick como forma de o ajudar a sair do bloqueio emocional em que se encontra. A ironia reside no facto de Big Daddy ser o retrato simbólico do patriarcado heterossexual masculino. O dramaturgo Arthur Miller referia-se a Big Daddy nos seguintes termos: “the very image of power, of materiality, of authority” (Savran 101). Big Daddy é o homem que tem desejo sexual por Maggie, que pergunta a Brick como ela é na cama e que deseja uma jovem amante.

Brick mostra perplexidade perante a sugestão de Gooper e Mae, e segue então este diálogo:

Big Daddy [gently]: Now, hold on, a minute, son. – I knocked around in my time.
Brick: What’s that got to do with –
Big Daddy: I said “Hold on!” – I bummed, I bummed this country till I was –
Brick: Whose suggestion, who else’s suggestion is it?
Big Daddy: Slept in hobo jungles and railroad Y’s and flophouses in all cities before –. (76)

A alguns espectadores de meados do século passado não terá passado despercebida a marcada e sexualmente sugestiva ambiguidade da expressão “bumming and knocking around”. No entanto, em contraste com este discurso compreensivo de Big Daddy sobre o seu passado (implicitamente descrito como homossexual), Brick simplesmente ouve “queer” e inicia a sua longa tirada homofóbica: “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 Orchello’s, in which that pair of old sisters slept in a double bed where both of them died!” (76).

Seguidamente, Williams atribui a Big Daddy a difícil tarefa de mediador entre o passado e o presente. O passado homossexual feliz de Straw e Orchello contrasta com o passado homossexual infeliz de Brick e Skipper. À condenação de Brick, Big Daddy responde enfaticamente: “Now just don’t go throwing rocks at –” (76). Para ilustrar a dificuldade de Big Daddy em defender e apoiar um passado homossexual feliz, a sua fala é imediatamente interrompida pelo Reverendo Tooker. Sobre esta intermissão, John M. Clum refere: “Big Daddy will not allow attacks on Straw e Orchello, but his defence is interrupted by Reverend Tooker, “the living embodiment of the pious, conventional life”, an interruption that suggests that it is the pious conventional life that forbids defense of Straw and Orchello. The interruption is Williams’s choice: it allows Brick’s homophobic discourse to dominate the scene” (Clum 38). Partindo do comentário de Clum, com esta intermissão, Williams evita colocar Big Daddy, símbolo do patriarcado, como apoiante absoluto da relação homossexual de Straw e Orchello.

Durante o restante Segundo Acto, Big Daddy tenta acalmar Brick. Nas indicações cénicas, Williams informa-nos: “Brick is transformed, as if a quiet mountain blew suddenly up in volcanic flame” (77). Big Daddy tenta por várias vezes apaziguar o desvario homofóbico de Brick, insistindo: “I’m just saying I understand such –” (77).

Imediatamente antes de a discussão entre Brick e Big Daddy alcançar o seu momento crucial, Williams oferece uma pormenorizada didascália:

The thing they’re discussing, timidly and painfully on the side of Big Daddy, fiercely, violently on Brick’s side, is the inadmissible thing that Skipper died to

disavow between them. The fact that if he existed it had to be disavowed to “keep face” in the world they lived in, may be at the heart of the “mendacity” that Brick drinks to kill his disgust with. It may be the root of his collapse. Or maybe it is only a single manifestation of it, not even the most important. The bird that I hope to catch in the net of this play is not the solution of one’s man problem. I’m trying to catch the true quality of experience in a group of people, that cloudy, flickering, evanescent – fiercely charged! – interplay of five human beings in the thundercloud of a common crisis. Some mystery should be left in the revelation of a character in a play, just as a great deal of mystery is always left in the revelation of a character in life, even in one’s character to himself. This does not absolve the playwright of his duty to observe and probe as clearly and deeply as he legitimately can: but it should steer him away from “pat” conclusions, facile definitions which make a play just a play, not a snare for the truth of human experience. (75-76)

Williams abre esta nota com a interpretação definitiva do pânico de Brick em expor ao mundo a possível relação homoerótica que o unia a Skipper. Caso Skipper fosse ainda vivo, esta relação teria de ser renunciada para poderem enquadrar-se na sociedade da época. Seguidamente, deixa de se referir especificamente a Brick, focando os problemas de cinco pessoas. E por fim, abole todas as interpretações *definitivas* ao usar a palavra “mystery”. A última frase da didascália esclarece então o desígnio de Williams: apresentar a verdade da experiência humana sem conclusões fáceis ou definições convenientes. Particularmente, tendo em mente a leitura do texto, esta indicação cénica permite a Williams continuar a cena sobre a latente homossexualidade de Brick sem a isolar como tema principal da peça. No entanto, ainda nesta didascália, Williams afirma: *“The following scenes should be played with great concentration, with most of the power leashed but palpable in what is left unspoken.”* (76). A sua preocupação pelo que não é dito domina toda a cena.

O irado acesso homofóbico de Brick no Segundo Acto traz ao diálogo termos explícitos como “queer” (76) e “sodomy” (77), mas é na sua descrição da relação de Straw e Orchello, que a sua formulação homofóbica se torna mais pejorativa: “Straw? Orchello? A couple of [...] ducking sissies? Queers? Is that what you –” (77). Se a reconstrução da relação de Brick e Skipper por Maggie tinha como objectivo curar, a reconstrução feita por Brick apenas agrava o seu estado de bloqueio emocional.

Da mesma forma que Maggie reconstrói a amizade de Brick e Skipper no acto anterior, quando conta a história do encontro duplo, Brick reconstrói uma situação sobre o seu passado com Skipper, embora com intuito verdadeiramente oposto: “Why, at Ole Miss, when it was discovered a pledge to our fraternity, Skipper’s and mine, did a, attempted to do a, unnatural thing with – We not only dropped him like a hot rock! – We told him to get off campus, and he did, he got! – All the way to [...] North Africa, last I heard!” (78). Actos como este aqui descrito são em parte criados e incentivados pelo clima tradicionalmente homofóbico das intuições universitárias americanas

designadas por “fraternities”. Nestas associações sempre se cultivaram estes preceitos, sendo os jovens inclusivamente encorajados a comportamentos desta ordem para fazer prevalecer as regras sociais da época. No livro *Epistemology of the Closet*, a feminista Eve Kosofsky Sedgwick refere um argumento jurídico comumente utilizado em casos de violência contra homossexuais, o designado “pânico homossexual”. Na exploração deste conceito, Sedgwick considera: “Judicially, a “homosexual panic” defense for a person (typically a man) accused of antigay violence implies that his responsibility for the crime was diminished by a pathological psychological condition, perhaps brought on by an unwanted sexual advance from the man whom he then attacked” (19). Mais adiante, Sedgwick aponta a origem do termo: “[...] this defense borrows the name of the (formerly rather obscure and little-diagnosed) psychiatric classification “*homosexual panic*” in that it refers to the supposed uncertainty about his own sexual identity of the perpetrator of the antigay violence” (20). Em *Cat*, a classificação psiquiátrica de “pânico homossexual” é aplicável, pois a incerteza da identidade sexual de Brick vai-se constituindo como a problemática central da peça. Quanto a Skipper, é-nos possível depreender que na faceta que mostrou ao mundo era tão homofóbico como Brick. Após contar a história da expulsão de um homossexual da universidade, e de acordo as normas homofóbicas de meados do século passado, Brick pergunta ao pai: “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...*” (78-79). Imediatamente a seguir a esta última palavra enunciada por Brick, Williams afirma: “[*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.*]” (79). Os ditames convencionais referidos por Williams, particularmente durante o período em que Williams escreveu *Cat on a Hot Tin Roof*, ajudam a retratar a homofobia representada na peça. Notamos em toda esta discussão que a reconstrução da amizade de Brick e Skipper se processa em termos complexos e defensivos. Se Gooper e Mae eram meramente homofóbicos, Brick, por seu lado, está profundamente perturbado com a ideia da sua sexualidade inconforme à matriz sociosexual heteronormativa.

O discurso homofóbico de Brick vai-se entretanto diluindo até ao modo mais ténue com que tenta explicar a Big Daddy a sua amizade com Skipper: laços de desportivismo e homosociabilidade, como se a atracção homoerótica fosse uma simples indiscrição masculina expressa e sublimada no campo de futebol, a verdadeira arena do facto homosocial aceitável:

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. Oh, once in a while he put his hand on my shoulder or I’d

put mine on his, oh, maybe even, when we were touring the country in pro-football an' shared hotel-rooms we'd reach across the space between the two beds and shake hands to say goodnight, yeah, one or two times we - (79)

Na descrição que Brick faz da amizade de ambos, recorda correctamente que fora Maggie a destruir a relação idílica que os dois homens partilhavam, ao sugerir que a relação de ambos não era inocente. A *inocência* neste contexto é equacionada com falta de conhecimento, pois enquanto Brick descreve a sua amizade com Skipper em termos de companheirismo, essa ilusão mantém-nos seguros neste Éden homoerótico. A destruição deste Éden acontece quando Maggie obriga Skipper a admitir que ama Brick. Perante este quadro, a figura de Maggie evoca a da serpente no jardim do Éden, tanto como a de um gato em telhado de zinco quente.

Ao longo do discurso, Brick não parece simplesmente conformar-se com o *status quo*. Neste contexto, Brick revela alguma afinidade com Blanche, no sentido em que a sua intolerância e rejeição conduzem um homossexual à auto-destruição. Além disso, tanto Brick como Blanche parecem querer obter equilíbrio ao destruírem-se nos seus gestos auto-destrutivos. A versão de Brick da sua relação com Skipper é de tal forma atenuada que Big Daddy se refere à história como “that half-ass story!” (81). Brick acaba posteriormente por concordar com o pai quando admite ter desligado o telefone na cara de Skipper quando este lhe telefonou bêbedo e lhe confessou o seu amor por ele. Toda a reconstrução de Brick é contaminada pela reminiscência desta chamada telefónica.

No final do Segundo Acto, a missão de Big Daddy é revelada, pois este pretende forçar Brick a enfrentar a verdade sobre si mesmo e Skipper. Esta posição de Big Daddy está patente no seguinte comentário: “You! – dug the grave of your friend and kicked him in it! – before you’d face the truth with him!” (81). Perante esta extrema e última confrontação de Big Daddy, Brick revela-lhe também o segredo que todas as restantes personagens lhe escondem.

Ao longo de toda a peça não há a confirmação explícita de que tenha alguma vez havido intimidade física entre Brick e Skipper. No entanto, o facto de estas dinâmicas serem exploradas no mundo chauvinista e hiper-machista do futebol provocaria alguma estranheza no público dos anos 50. Porém, Williams poderá tê-lo feito com a mera intenção de desconstruir estereótipos.

É de notar que quando Richard Brooks adaptou *Cat on a Hot Tin Roof* para o cinema, foram retiradas quaisquer alusões à homossexualidade no argumento. O motivo que leva Brick a não ter relações sexuais com Maggie no filme é o facto de ele pensar que ela lhe fora infiel com Skipper antes de ele se suicidar, saltando do décimo primeiro andar de um hotel.⁵ No filme, Maggie

tem relações sexuais com Skipper não para provar que ele era homossexual, mas para provar que ele era capaz de trair o seu melhor amigo. E finalmente, Brick não desligara o telefone na cara de Skipper quando ele revelou o amor que sentia por ele, mas porque Skipper lhe telefonara a revelar a sua fraqueza e dependência na amizade de Brick. O problema desta versão da narrativa, é que mesmo dentro das convenções do melodrama de cinquenta, perde bastante sentido sem elementos homoeróticos. A adaptação cinematográfica de *Cat* é uma revisão da relação mítica entre pai e filho típica dos *westerns* da época de John Wayne. Big Daddy é o dono de uma enorme plantação e está em conflito com o seu filho, que representa os valores não materialistas. O filho provará a sua masculinidade no futebol, uma forma ritualizada de masculinidade física e agressiva, mas não perderá a sua sensibilidade. Sendo assim, ainda na versão cinematográfica, é através do casamento e da procriação que Brick pretensamente se tornará realmente num homem.

Retomando o texto, no Terceiro Acto⁶ Skipper é nomeado novamente por Big Mamma ao descrever os detalhes que conduziram à sua morte (88). Esta passagem consiste simplesmente numa referência redundante e simplesmente denunciadora. Neste último acto, os nomes de Straw e Orchello não são referidos, surgindo apenas simbolicamente no final da peça, quando Maggie seduz Brick. Nesta mesma cena, os fantasmas de Straw e Orchello perdem o seu poder como geradores de um passado homossexual feliz. Maggie usurpa o poder homossexual na cama e reinstaura a heterossexualidade do seu matrimónio, bem como o seu desejo e o seu desejo de ter um filho. A peça termina, pois, com uma comprometida versão do casamento e da procriação, pois Brick é forçado a tornar a mentira da gravidez de Maggie na verdade.

NOTES

¹ “A prova: os jogadores de futebol e rugby que se enlaçam pelo pescoço ou a cintura, se beijam, se apalpam, dão uns aos outros palmadas nas nádegas diante de milhões de espectadores, em qualquer altura e sem o menor embaraço.” (Badinter 131)

² “É no terreno desportivo que o pré-adolescente americano ganha os galões de macho. Demonstra aí publicamente o seu desprezo pela dor, o domínio do corpo, a resistência aos golpes, a vontade de ganhar e esmagar os outros. Em resumo, mostra que não é um bebé, uma menina ou um homossexual, mas sim um verdadeiro gajo. Os recintos desportivos e os vestiários são ainda lugares onde a mesticidade é impensável, microcosmos do mais puro machismo sem reais equivalentes na vida normal”. (Elisabeth Badinter 129)

³ O álcool torna-se o meio utilizado tanto por Skipper como por Brick para fugirem à verdade.

⁴ Em “Three Players of a Summer Game”, conto a partir do qual a personagem de Brick Pollit e Maggie derivam, Brick é novamente conduzido ao alcoolismo e tem um breve caso com outra mulher, e Margaret é a sua castradora mulher. Neste conto,

Maggie nega ter sexo com o marido, enquanto que em *Cat*, vive-se a situação contrária, pois é Maggie quem procura ter relações sexuais com o marido.

⁵ A escolha de uma morte alternativa à da peça revela marcadamente a intenção de masculinizar Skipper, pois o suicídio deste no filme é um gesto mais másculo do que a mistura letal de drogas e álcool da peça.

⁶ Após algumas sugestões de Elia Kazan, a peça ficou com duas versões, sendo a que sofrera as alterações sugeridas por Kazan conhecida como “Broadway Version”. As sugestões feitas por Kazan foram a reintrodução de Bid Daddy (uma vez que ele não surge mais na versão original da peça após o Segundo Acto), uma mudança positiva na personalidade de Brick, e também na personalidade de Maggie, para que o público simpatizasse mais com a personagem. Nesta análise retenho-me na versão original da peça.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Badinter, Elisabeth. *XY: A Identidade Masculina*. Trans. Luís de Barros. Porto: Edições ASA, 1993.

Bigsby, C. W. E. *Modern American Drama 1945-1990*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York and London: Routledge, 1990.

Clum, John M. “‘Something Cloudy, Something Clear’: Homophobic Discourse in Tennessee Williams’ *Modern Critical Interpretations: Tennessee Williams’s Cat on a Hot Tin Roof*”. Ed. Harold Bloom. New York: Chelsea House, 2002: 29-43.

Foucault, Michel. *História da Sexualidade: A Vontade de Saber*. Trans. Pedro Tamen. Lisboa: Relógio D’Água, 1976.

Hurd, Myles Raymond. “Cats and Catamites: Achilles, Patroclus, and Tennessee Williams’s *Cat on a Hot Tin Roof*”. *Notes on Mississippi Writers*. 1991: 63-66.

Kimmel, Michael, and Michael A. Messner, ed(s). *Men’s Lives*. Nova Iorque: Macmillan, 1992.

Savran, David. *Communists, Cowboys, and Queers: The Politics of Masculinity in the Work of Arthur Miller and Tennessee Williams*. Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 1992.

Sedgwick, Eve Kosofsky. *Epistemology of the Closet*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1990.

Sinfield, Alan. *Cultural Politics – Queer Readings*. Philadelphia: University of Pennsylvania, 1994.

Shackelford, Dean. “The Truth Must Be Told: Gay Subjectivity, Homophobia,

and Social History in *Cat on a Hot Tin Roof*'. *Tennessee Williams Annual Review*. 1998: 106.

Williams, Tennessee. *Cat on a Hot Tin Roof and Other Plays*. London: Penguin Books, 1976.

Winchell, Mark Royden. "Come Back to the Locker Room Ag'n, Brick Honey!". *Mississippi Quarterly*. 1995: 701-712.