



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
FACULDADE DE LETRAS

A VIEW FROM THE BRIDGE: MASCULINIDADES EM QUESTÃO

Verônica de Oliveira Leal Barroso

Rio de Janeiro
2019

VERÔNICA DE OLIVEIRA LEAL BARROSO

A VIEW FROM THE BRIDGE: MASCULINIDADES EM QUESTÃO

Monografia submetida à Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para obtenção do título de Licenciado em Letras na habilitação Português/Inglês.

Orientadora: Prof^a Dr^a Michela Rosa Di Candia

RIO DE JANEIRO

2019

Barroso, Verônica de Oliveira Leal.

A View from the Bridge: masculinidades em questão/Verônica Leal. –
2019.
50 f.

Orientadora: Michela Rosa Di Candia.

Monografia (graduação em Letras habilitação Português – Inglês) –
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes,
Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 46-48.

1. Gênero. 2. Masculinidades. 3. *A View from the Bridge*. 4. Arthur
Miller. I. Leal/ Verônica II - Universidade Federal do Rio de
Janeiro, Faculdade de Letras, (2019) III. *A View from the Bridge*:
masculinidades em questão.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente à minha família, em especial à minha mãe, Luciana, e à minha avó, Sueli, que me ensinaram as primeiras letras e o amor pelos livros e pelos estudos. Vocês foram fundamentais para que eu traçasse meu caminho antes e no decorrer da faculdade. Não teria alcançado tudo que já alcancei se não fosse pelo primeiro esforço e apoio de vocês, e o carinho que emanam. Ao Pedro, pelos papos-terapia e pelos necessários e afetuosos puxões de orelha que me acompanham desde que você entrou na família. À Lisandra, pelos conselhos que doem, mas são importantes. Obrigada e amo vocês.

À Profª Drª Michela, uma excelente professora e orientadora. Tive o prazer de assistir às suas aulas em mais de uma disciplina e de ser monitora de uma delas, e aprendi imensamente com você nesses períodos. Obrigada por todos os ensinamentos, orientações e conversas não-acadêmicas, e pela extrema paciência e cuidado no processo árduo que foi acompanhar a produção deste trabalho.

Aos meus amigos e amigas de escola, obrigada por serem compreensivos com a minha ausência em muitos momentos desse ano, e por me apoiarem não só enquanto fazia a monografia, mas em toda a graduação. Guardo vocês no meu coração sempre. Agradeço, também, aos amigos e amigas da faculdade e do intercâmbio, que tornaram essa jornada doida mais leve e divertida. E, principalmente, à Julia. Fico muito feliz de ver que, apesar de todas as voltas que nossas vidas deram, estamos fechando esse ciclo juntas e seguimos firmes nos apoiando em todos os momentos, mesmo que à distância. Obrigada por ser amiga de todas as horas, pelas conversas, pelas risadas, pela nossa sintonia até nos resfriados e pelo revezamento de surtos. Você foi a melhor companheira de graduação que eu poderia ter.

À Faculdade de Letras da UFRJ, obrigada por me proporcionar tantas e diversas experiências, e por me permitir conhecer todas as pessoas que conheci. A faculdade me fez aprender e crescer muito, e sou muito grata pelos mundos aos quais ela me apresentou.

Aos outros encontros da vida, aos bons e também aos não tão bons, obrigada pelos aprendizados. A tudo e todos que minimamente contribuíram para me trazer até este ponto, mesmo sem que eu me desse conta, obrigada.

RESUMO

O presente Trabalho de Conclusão de Curso pretende analisar as masculinidades de três personagens de *A View from the Bridge*, uma peça de Arthur Miller, encenada pela primeira vez em 1955. A obra retrata o abalo da estrutura familiar composta pelo estivador Eddie, sua esposa Beatrice e sua sobrinha Catherine, que são parte de uma comunidade ítalo-americana em Red Hook (Brooklyn, NY, EUA). Quando a família abriga os primos italianos de Beatrice, Marco e Rodolpho, que chegam ilegalmente ao país em busca de melhores condições de vida, as convicções e o controle patriarcal de Eddie se vêem confrontados pelo relacionamento que se desenvolve entre Rodolpho e Catherine. As masculinidades das personagens entram em conflito, e é através desses choques que a peça alcança seu fim trágico, bem como se dá uma interferência ainda maior nas vidas das personagens femininas. O objetivo é, portanto, analisar como as masculinidades das personagens Eddie, Marco e Rodolpho são construídas e se relacionam no decorrer da obra, utilizando-se, para isso, o suporte teórico de estudos sobre relações de gênero, masculinidades, linguagem e identidade.

Palavras-chave: Gênero; Masculinidade; Drama; *A View from the Bridge*; Arthur Miller.

ABSTRACT

This final paper aims to analyze the masculinities of three characters in *A View from the Bridge*, a play written by Arthur Miller, first performed in 1955. The play portrays the disturbance in the family structure formed by the longshoremen Eddie, his wife Beatrice and his niece Catherine, who belong to an Italian-American community in Red Hook (Brooklyn, NY, EUA). When the family houses Beatrice's Italian cousins, Marco and Rodolpho, who illegally arrive to the country searching for better life conditions, Eddie's convictions and patriarchal control are confronted by the relationship developed between Rodolpho and Catherine. The characters' masculinities come into conflict and through these clashes the play reaches its tragic end, also causing higher interference in the female characters' lives. Therefore, the aim is to analyze how Eddie, Marco and Rodolpho's masculinities are built and relate to each other along the play, using studies about gender relations, masculinities, language and identity as theoretical support.

Keywords: Gender; Masculinity; Drama; A View from the Bridge; Arthur Miller.

SUMÁRIO

1. Introdução	8
2. Masculinidades em questão	13
2.1. Masculinidade na estrutura familiar: Eddie, Beatrice e Catherine	17
2.2. Contrastando masculinidades: Eddie, Rodolpho e Marco	27
3. Considerações finais	44
4. Referências	46
5. Referências recomendadas	48
6. Anexo	49

1. Introdução

Arthur Asher Miller foi um dramaturgo norte-americano que nasceu em 1915, em Nova York, no bairro do Harlem, e faleceu aos 89 anos, em 2005. Muda para o Brooklyn em 1928 e, em 1934, ingressa na Universidade de Michigan para estudar jornalismo. Depois de escrever a peça *No Villain* em seis dias e receber um prêmio na instituição, muda sua graduação para inglês. Em 1947, estréia a peça *All My Sons*, que lhe garante o prêmio *New York Drama Critic's Circle Award*.

É também nesse período que o autor desenvolve um fascínio pela área de Red Hook, Brooklyn, e suas docas, segundo ele “um mundo perigoso e misterioso à beira da água que o drama e a literatura nunca haviam tocado”¹. Em 1938, havia sido construído o projeto de habitação social *Red Hook Houses*, com o objetivo de acomodar o número crescente de estivadores e suas famílias na região. Por volta de 1950, ela já contava com 21.000 moradores. A comunidade de estivadores do local era impenetrável para estranhos. Então, para conhecer esse mundo, Miller é guiado por um advogado local, Vincent ‘Jimmy’ Longhi. Explorando a comunidade, conhece a história de Pete Panto, que seria o centro do roteiro de *The Hook*, uma peça produzida apenas em 2015, dez anos depois de sua morte.

Pete Panto era um estivador no píer Moore McCormack e líder de revoltas nas docas do Brooklyn. A área da costa do bairro estava cheia de trabalhadores italianos mal pagos. O sindicato possuía ligações com a máfia – dentre elas o assassino Albert Anastasia –, a quem todos tinham que pagar tributos.² Cansado das atividades criminosas, Panto coordenou uma crescente rebelião de estivadores italianos contra a liderança do sindicato do Brooklyn e Joe Ryan, presidente da *International Longshoremen's Association (ILA)*. Os mafiosos não estavam satisfeitos com as mobilizações, mas Panto desafiou seus avisos. Em 14 de julho de 1939, ao entrar no carro de um dos vice-presidentes da Brooklyn ILA, Pete nunca mais foi visto. Ele foi levado até uma casa em Jersey regularmente usada por Anastasia, onde foi morto. Em 1941, seu corpo foi descoberto em um poço em Nova Jersey. Desta forma, conhecendo a comunidade de Red Hook e a história de Pete Panto, mesmo que quase uma

¹ “a dangerous and mysterious world at the water’s edge that drama and literature had never touched” – tradução livre. De acordo com reportagem do jornal *The Guardian*, disponível em: <https://www.theguardian.com/stage/2015/jun/10/arthur-millers-the-hook-world-premiere-for-snarling-beast-of-a-play>

² A corrupção na zona portuária foi apoiada por Vincent Mangano, um criminoso cujo grupo posteriormente originou a organização criminosa Família Gambino, e que chamou Anastasia para proteger seus negócios. Na década de 1930, Anastasia administrou o ramo de execução (i.e. assassinatos) do sindicato ou “The Combination”, nome atribuído pelos membros.

década depois, Miller também se familiariza com a corrupção e os códigos de honra da área, extremamente influenciados pela máfia italiana. O autor descreveu os doqueiros como vivendo sob um reino de terror silencioso³.

Em 1948, Miller viaja à Europa com Vincent, entrando em contato direto com o contexto italiano que usaria mais à frente para formar a família Carbone e os parentes de Beatrice em *A View from the Bridge*. O próprio Vincent inspirou a personagem de Alfieri nessa peça.

Em 1955, *A View from the Bridge*, composta por um só ato, estreia juntamente com *A Memory of Two Mondays* na *Broadway*. Em 1956, Miller revisa a obra e a transforma em uma peça de dois atos para ser produzida por Peter Brook, em Londres.⁴ Na introdução de uma das edições dessa versão, escrita pelo próprio Arthur Miller, o autor declara que a história de *A View* lhe foi contada por um estivador, que conhecia um protótipo de Eddie, a personagem principal da peça. (MILLER, 2009, p. xii) Assim, mesmo que a peça *The Hook* só tenha sido representada depois de sua morte, as descobertas do escritor anteriores à sua escrita foram essenciais para que pudesse posteriormente redigir *A View from the Bridge*, foco do presente trabalho de conclusão de curso.

A peça retrata o abalo da estrutura familiar composta pelo estivador Eddie, sua esposa Beatrice e sua sobrinha Catherine, que são parte de uma comunidade ítalo-americana em Red Hook (Brooklyn, NY, EUA) e habitam um de seus cortiços. A ponte a que o título faz referência é a Brooklyn Bridge⁵, que representa o processo de gentrificação da região, separando o lado pobre – das docas e dos imigrantes –, e o lado rico. Catherine, filha da irmã de Beatrice, é órfã, sendo criada pelo casal com a promessa de Eddie à sua mãe de que cuidaria dela. A família abriga os primos italianos de Beatrice, Marco e Rodolpho, que entram ilegalmente no país em busca de melhores condições de vida, dada a situação crítica em que a Itália se encontra após a Segunda Guerra Mundial. O bairro de Red Hook recebe muitos imigrantes ilegais, e há um acordo na comunidade de que ninguém deve denunciá-los para o Departamento de Imigração. A quebra desse acordo pode ocasionar consequências violentas, além da exclusão da comunidade. A lei do silêncio, que tem suas origens com a Máfia, é o que rege o código de honra italiano, e a união da comunidade se dá não só pelos aspectos

³ “Miller described the dockers as living under a ‘reign of quiet terror’” – tradução livre. De acordo com reportagem do jornal *The Guardian*, disponível em: <https://www.theguardian.com/stage/2015/jun/10/arthur-millers-the-hook-world-premiere-for-snarling-beast-of-a-play>

⁴ Este trabalho utiliza a versão de dois atos na língua inglesa como base para a sua análise.

⁵ Imagens da ponte e de Red Hook em anexo.

culturais em comum, mas pelos segredos que compartilham e a proteção que uma família dá à outra.

Contudo, o convívio com os irmãos desestabiliza a ordem familiar conforme Catherine e Rodolpho desenvolvem um relacionamento, que causa grande incômodo em Eddie. O que parece, inicialmente, uma preocupação de cunho paterno de Eddie em relação à Catherine, acaba se revelando um desejo sexual, incestuoso e, portanto, imoral e inaceitável para a comunidade em que estão inseridos. Sem admitir para ninguém seus desejos por sua sobrinha, talvez nem o reconhecendo para si mesmo, Eddie se vê, então, em um triângulo amoroso e busca minar o relacionamento dos jovens. Para isso, uma de suas estratégias é criticar e diminuir Rodolpho pela forma como este exerce sua masculinidade, que é diferente da sua. Desta maneira, as identidades e masculinidades das personagens são confrontadas, e é através desses conflitos gerados pelo contato com o ‘outro’ que a peça alcança seu fim trágico, com a morte de Eddie. Ao ver que as críticas a Rodolpho não convencem Catherine nem sua esposa, Eddie recorre a Alfieri⁶, o advogado da comunidade e a personagem que narra a história, para procurar uma saída legal que proíba Rodolpho de se casar com Catherine. Sem sucesso e sem o apoio de Alfieri, Eddie recorre à única medida legal possível, que representa uma grande traição ao código de honra da comunidade: ele denuncia os irmãos para a Imigração. Catherine e Rodolpho agilizam o casamento, para que Rodolpho consiga virar um cidadão americano. Marco, porém, será deportado, perdendo seu sustento e o de sua família. Desejando vingança, Marco briga com Eddie e, quando este tenta golpeá-lo com uma faca, Marco reverte o golpe, e Eddie morre com sua própria arma.

A View from the Bridge parece reunir elementos de outras duas peças icônicas de Miller: *Death of a Salesman* [A morte de um caixeiro viajante] (1949) e *The Crucible* (1953), sobre as quais também é interessante tecer breves comentários. Segundo Gottfried (1970), *Death of a Salesman* configura “uma amarga queixa do sistema econômico-social americano” (p. 339). Trata da tragédia de Willy Loman, um homem que acreditava que conseguiria concretizar o Sonho Americano em sua vida, mas não alcança o sucesso que desejava. Tendo os valores sobre os quais construiu sua vida abalados, e preso em suas próprias questões, que afetam negativamente suas relações familiares, Loman suicida-se. Ao escrever a peça, o autor tinha a tragédia clássica em mente, construindo a personagem como um herói trágico grego,

⁶ Por ser italiano e ter mudado para os EUA depois de adulto, é possível dizermos que o panorama visto da ponte, logo o título da peça, é relativo ao seu ponto de vista, pois ele conhece o código de honra italiano original e observa suas manifestações mais ou menos similares na comunidade ítalo-americana de Red Hook. Assim, está entre o passado e o presente. Também, essa personagem funciona como o coro das tragédias gregas, comentando de fora o que se passa na história. O panorama visto da ponte também se relaciona a essa posição/função.

portanto, “incapaz de lutar contra sua condição” (*ibidem*, p. 339) e condenado por ela. Já *The Crucible*, a peça que Miller escreveu em seguida, possuía uma referência e um propósito mais específicos. É uma analogia à caça às bruxas no final da década de quarenta e início da década de cinquenta, abordando o “eterno gosto humano por perseguição e inquisição.” (*ibidem*, p. 339) Esse contexto, conhecido como Macarthismo, foi um período de grande repressão política aos comunistas por conta da Guerra Fria, que opôs os Estados Unidos e a União Soviética. Na busca por afastar a “ameaça vermelha”, não só se promoveu uma grande propaganda anticomunista, como agressivas investigações e inquéritos a americanos acusados de serem comunistas ou simpatizantes. O nome é uma referência a um dos grandes promotores dessa política, o senador Joseph McCarthy.

O Macarthismo também é o contexto histórico de *A View from the Bridge*, mas sua relação com a peça, também segundo Gottfried (1970), se dá principalmente na experiência pessoal do escritor com esse período. Nele, se o acusado fornecesse nomes, poderia ser “absolvido” das “acusações” de filiação, associação ou simpatia comunistas. Elia Kazan era amigo de Miller e fora o diretor de *Death of a Salesman*. Ambos compartilhavam a crença na necessidade de mudanças no sistema econômico americano, após terem atravessado o capitalismo americano de pré-guerra, as consequências da Depressão e a Segunda Guerra Mundial. Contudo, ao serem intimados para comparecer à câmara de McCarthy, Kazan recebeu absolvição por meio da identificação de seus filiados. Miller, por sua vez, se recusou a fornecer nomes, escrevendo “*A View from the Bridge* com justificável desprezo por Kazan e pelos informantes em geral” (p. 341-342). Uma das questões que a peça propõe é se há qualquer justificativa para o informante (no caso, Eddie), e se seus motivos podem ser respeitáveis.

Assim, podemos pensar que, em *A View from the Bridge*, Miller busca combinar “a referência contemporânea de *The Crucible* com a estrutura clássica (ou a pretensão) de *Death of a Salesman*.” (GOTTFRIED, p. 341). Existe o perigo da “inquisição” latente na comunidade em relação à Imigração, e existe a busca dos imigrantes por melhores condições de vida, acreditando que a América é a solução para os seus problemas. Os dois pontos se unem a uma terceira questão recorrente em suas obras, que é a tragédia do homem comum, que falha em tentar retomar o controle de sua própria vida, personificada na personagem complexa de Eddie Carbone. *A View* parece reunir o melhor de Miller e, talvez, o pior do ser humano. É atemporal ao representar ciúme, traição e as formas de se lidar com o que é diferente e que incomoda.

Em relação a essas formas de lidar com o que é diferente, um dos maiores incômodos que a peça me provocou como leitora foi a forma com a qual Eddie lida com Rodolpho, de personalidade e aparência marcadamente diferentes das suas. Em meio às questões de identidade individual e coletiva que a peça propõe, e à rigidez do código de honra italiano, considerei importante pensar sobre as atitudes masculinas dos homens retratados, de um período em que as discussões sobre gênero, muito menos sobre masculinidade, ainda não eram tão difundidas pelas massas. Além disso, ao se voltar para um local específico (Red Hook) e propor um retrato deste, Miller pauta sua peça em eventos ocorridos e pessoas com quem teve contato. Por essa razão, é possível dizer que sua peça, de certa forma, possui importância não só literária, mas etnográfica, e que pensar sobre a construção de suas personagens pode ser, também, pensar sobre os indivíduos daquela reservada comunidade, naquele período.

O objetivo deste trabalho é, portanto, analisar como as masculinidades das personagens Eddie, Rodolpho e Marco se relacionam e são construídas no decorrer da obra. Como Eddie é a personagem central da trama, sua masculinidade também será vista em relação às personagens femininas com as quais convive e, portanto, também fazem parte dessa construção. Para realizar essa análise, utilizo principalmente as contribuições teóricas sobre gênero das autoras Judith Butler em *Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory* (1988), e Penélope Eckert e Sally McConnell-Ginet em *Language and Gender* (2003), bem como as contribuições sobre masculinidade da autora Raewyn Connell em *Masculinities* (2005), que busca mostrar, no decorrer de sua carreira, que os estudos sobre masculinidades e as práticas de gênero dos homens formam um campo de conhecimento compreensível, apesar de não comporem uma ciência autônoma.

2. Masculinidades em questão

Tomando como base as ideias de Judith Butler em *Performative Acts and Gender constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory* (1988), este trabalho parte do pressuposto de que o gênero não é uma identidade estável, mas, sim, uma identidade constituída no decorrer do tempo e através de uma repetição estilizada de atos (*gender acts*). (p. 519) Os atos e atributos de gênero são as diversas formas com que um corpo mostra ou produz sua significação cultural. (p. 528) O que é chamado de identidade de gênero é, para a filósofa, uma realização performativa forçada pelo tabu e pela sanção social. (p. 520) O gênero é, portanto, performado pelos sujeitos. Ele não expressa ou externaliza uma essência, nem aspira a um objetivo ideal. Justamente porque ele não é um fato, a ideia do gênero é criada por seus vários atos e, sem eles, não haveria gênero. Ao mesmo tempo em que é construído, ele oculta sua origem, parecendo natural aos indivíduos:

O acordo coletivo tácito de performar, produzir, e manter gêneros distintos e polares como ficções culturais é obscurecido pela credibilidade de sua própria produção. Os autores do gênero se tornam arrebatados por suas próprias ficções por meio das quais a construção obriga a crença de um indivíduo em sua necessidade e naturalidade. (BUTLER, 1988, p. 522, tradução livre)⁷

A autora também chama a atenção para a distinção crucial entre os termos *expressão* e *performatividade* quando falamos de gênero. Alguns tipos de atos são considerados expressivos de um núcleo ou identidade de gênero, enquadrando-se ou contestando uma identidade de gênero esperada, e essa expectativa consiste na percepção do sexo como o dado factual e distinto de características sexuais primárias. Na imaginação popular, o gênero aparece como um núcleo substancial dos indivíduos, compreendido como o correspondente psicológico ou espiritual do sexo biológico. Essa noção de que atos e gestos são expressivos do gênero sugere que este é algo anterior aos atos, posturas e gestos por meio dos quais é dramatizado. Daí a crença em gêneros distintos e polares. Contudo, se consideramos que os atributos e atos de gênero são performativos, então não se pode dizer que existe uma identidade primeira a partir da qual eles podem ser analisados. Logo, não se poderia classificá-los como verdadeiros ou falsos, reais ou distorcidos, e a pressuposição de uma identidade de gênero verdadeira se mostraria como a ficção regulatória abordada acima. Se

⁷ “The tacit collective agreement to perform, produce, and sustain discrete and polar genders as cultural fictions is obscured by the credibility of its own production. The authors of gender become entranced by their own fictions whereby the construction compels one's belief in its necessity and naturalness.” – Optamos por apresentar o texto original em inglês em nota de rodapé e as traduções no corpo do texto.

considerarmos que é a manutenção de performances sociais que cria a realidade de gênero, então as noções de que há um sexo essencial e uma verdadeira masculinidade ou feminilidade são, também, parte da estratégia que oculta o aspecto performativo do gênero. (p. 528) Aqui, portanto, tomamos emprestada a noção de performatividade de atos de gênero de Butler para pensar, também, em performances de masculinidade. Se o gênero não é estável, mas construído histórica e culturalmente (sem, claro, negligenciar o aspecto da subjetividade de cada indivíduo), também a manifestação do que se considera a masculinidade de um homem não o é.

Focando no que se chama de ‘masculinidade’ em si, os estudos de R. W. Connell em seu livro *Masculinities* (2005) também se fazem extremamente relevantes para a discussão que este trabalho propõe. Segundo Connell, as principais correntes da pesquisa do século XX falharam em produzir conhecimentos coerentes sobre o tema. A autora perpassa brevemente pelo conhecimento construído sobre masculinidade em alguns âmbitos: o clínico; o acadêmico (dentro dele incluem-se o histórico, o antropológico e o sociológico); e o político (discorrendo sobre os efeitos do Movimento de Libertação Gay e do Movimento de Libertação das Mulheres). A partir desse apanhado de informações, conclui que as definições de masculinidade estão profundamente enredadas na história das estruturas econômicas e das instituições. “Masculinidade” não é um objeto coerente sobre o qual uma ciência generalizante possa ser produzida, nem deve ser vista como um objeto isolado. Para ela, a masculinidade vai além de uma identidade pessoal ou uma ideia na cabeça, estendendo-se no mundo, fundida em relações sociais organizadas. Para entendê-la historicamente, portanto, precisamos estudar as mudanças nessas relações sociais e desmembrar unidades nas diferentes relações que as compõem. Se considerarmos a unidade “família”, por exemplo, esse desmembramento consistiria na educação das crianças, emprego, relações sexuais e a divisão de trabalho. As relações que compõem uma unidade podem mudar em ritmos diferentes, resultando em tensões na masculinidade e na feminilidade. (p. 29) A autora também pontua que:

Masculinidade e feminilidade são conceitos inerentemente relacionais, que têm significado em relação um ao outro, como uma demarcação social e uma oposição cultural. Isso se mantém independentemente do conteúdo cambiante da demarcação em diferentes sociedades e períodos da história. **Masculinidade como um objeto de**

conhecimento é sempre masculinidade-em-relação. (CONNELL, 2005, p. 43-44, tradução livre, grifo meu)⁸

Contesta, então, a noção assumida pela cultura de massa de que há uma masculinidade fixa, verdadeira. A crença em um “homem real” ou uma “masculinidade profunda” (p. 45) é, para ela, uma parte estratégica da ideologia de gênero moderna, ao menos nos países falantes de língua inglesa, como é o caso dos EUA, local onde o enredo da peça ocorre. Logo, não há como falar sobre masculinidade sem falar sobre gênero, e faz-se necessário, também, um entendimento dos corpos dos homens e sua relação com a masculinidade. Um caminho para isso é reconhecer que, em muitas culturas, o senso físico de masculinidade (*maleness*) e feminilidade (*femaleness*) é central à interpretação cultural de gênero. A experiência corporal – formas de sentir a pele, formas musculares e tensões, postura e forma de se mover, possibilidades no sexo, etc. – é, com frequência, central nas memórias de nossas próprias vidas e, por consequência, no nosso entendimento de quem e o que somos. O gênero masculino é uma certa forma que essa experiência assume. (p. 52-53)

Conclui que o corpo é inescapável na construção da masculinidade, mas isso não significa que seja fixo. O fato de o processo corporal adentrar o processo social – tornando-se parte da história pessoal e coletiva e um possível objeto da política – não faz dos corpos uma simples paisagem. Eles podem resistir ao simbolismo e ao controle sociais de várias formas diferentes. Corpos são plurais e muito diversos, cada um possuindo uma trajetória no decorrer do tempo, mudando conforme crescem e envelhecem. Os processos sociais que os envolvem também se modificam. Se isso é verdadeiro para ‘corpos’ em geral, portanto, é também verdadeiro para corpos de homens em particular: eles são diversos, e tornam-se ainda mais à medida que crescem e envelhecem. (p. 56) Eles também podem ser positivamente recalcitrantes, frequentemente recusam formas de participar na vida social que lhes são propostas (p. 57) Para a autora, é necessário assegurar a agência dos corpos nos processos sociais. Assim, vê os corpos como “compartilhamentos na agência social, gerando e moldando cursos de conduta social.” (CONNELL, 2005, p. 60) A esse padrão de “corpos tanto objetos como agentes de prática, e a prática em si formando as estruturas dentro das quais corpos são apropriados e definidos” (*ibidem*, p. 61) dá o nome de “prática corporal-reflexiva” (*body-reflexive practice*).

⁸ “Masculinity and femininity are inherently relational concepts, which have meaning in relation to each other, as a social demarcation and a cultural opposition. This holds regardless of the changing content of the demarcation in different societies and periods of history. **Masculinity as an object of knowledge is always masculinity-in-relation.**”

As práticas corporal-reflexivas não são internas ao indivíduo, envolvem relações sociais e simbolismo, bem como podem envolver instituições sociais de larga escala. Versões particulares de masculinidade são constituídas em seus circuitos como corpos significativos e significados personificados. A partir dessas práticas um mundo social é formado, sem que os corpos deixem de ser corpos. Sua materialidade não é apagada, pois eles não viram símbolos, signos ou posições no discurso. Essas práticas formam e são formadas por estruturas que possuem solidez e peso histórico. (p. 64-65) Além disso,

A prática nunca ocorre em um vácuo. Sempre responde a uma situação, e situações são estruturadas em formas que admitem certas possibilidades e não outras. [...] Agindo, convertemos situações iniciais em novas situações. A prática constitui e reconstitui estruturas. A prática humana é [...] onto-formativa. Faz a realidade em que vivemos.

As práticas que constroem a masculinidade são onto-formativas nesse sentido. Como práticas corporal-reflexivas elas constituem um mundo que possui uma dimensão corporal, mas não é biologicamente determinado. (CONNELL, p. 2005, p. 65)⁹

Partindo desses conceitos, a autora procura, enfim, definir minimamente a masculinidade e sua organização social. Para ela, todas “as sociedades possuem relatos/narrativas culturais de gênero, mas nem todas possuem o conceito ‘masculinidade. No seu uso moderno, o termo assume que o comportamento de um indivíduo resulta do tipo de pessoa que esse indivíduo é.” (CONNELL, 2005, p. 67) Dessa forma, uma pessoa considerada afeminada (*unmasculine*) seria pacífica, conciliatória (em vez de violenta e dominante), desinteressada em conquista sexual, provavelmente incapaz de chutar uma bola de futebol, e assim por diante. O conceito ‘masculinidade’ no sentido da cultura moderna européia/americana trata mulheres e homens como “portadores de tipos de caráter polarizados” (*ibidem*, p. 68).

Porém, a autora também frisa a importância de se duvidar de declarações de “verdades trans-históricas” sobre idade adulta (*manhood*) e o masculino, pois nosso conceito de masculinidade parece ter poucas centenas de anos de idade no máximo, isto é, um produto histórico razoavelmente recente. Ao falar de masculinidade de qualquer modo, “estamos ‘fazendo gênero’ de uma maneira culturalmente específica.” (*ibidem*, p. 68) Por isso, argumenta que:

⁹ “Practice never occurs in a vacuum. It always responds to a situation, and situations are structured in ways that admit certain possibilities and not others. [...] In acting, we convert initial situations into new situations. Practice constitutes and re-constitutes structures. Human practice is [...] onto-formative. It makes the reality we live in. The practices that construct masculinity are onto-formative in this sense. As body-reflexive practices they constitute a world which has a bodily dimension, but is not biologically determined.”

O que pode ser generalizado é o princípio da conexão. A ideia de que um símbolo pode ser entendido dentro de um sistema conectado de símbolos se aplica igualmente bem em outras esferas. Nenhuma masculinidade surge exceto em um sistema de relações de gênero.

Em vez de tentar definir masculinidade como um objeto (um tipo de caráter natural, uma média comportamental, uma norma), precisamos focar nos processos e relações por meio dos quais homens e mulheres conduzem vidas de gênero. **‘Masculinidade’, na medida em que o termo pode ser brevemente definido de algum jeito, é simultaneamente um lugar nas relações de gênero, as práticas por meio das quais homens e mulheres ocupam esse lugar no gênero, e os efeitos dessas práticas na experiência corporal, na personalidade e na cultura.** (CONNELL, 2005, p. 71)¹⁰

Por conta das ideias apresentadas nesse breve resumo teórico, as masculinidades das personagens Eddie, Rodolpho e Marco serão discutidas em duas seções. Primeiro, analisaremos as performances/manifestações da masculinidade de Eddie em relação às mulheres com quem convive, Catherine e Beatrice. Segundo, serão analisadas as performances/manifestações das masculinidades dos três homens e as relações que ocorrem entre elas.

2.1 Masculinidade na estrutura familiar: Eddie, Beatrice e Catherine

Primeiramente, é interessante notarmos que, quando a ambientação no palco é descrita no Ato Um, antes que a peça se inicie, a área principal de atuação é caracterizada pela sala de estar-jantar do apartamento de Eddie (Ato 1, p. 1). O fato de o apartamento ser descrito como posse de Eddie e não da família, ou dele e de sua esposa, já é uma pista para a estrutura familiar patriarcal que será exposta nesse ato, e para a centralidade que a personagem ocupa na trama.

Eddie Carbone é um estivador de 40 anos, grande, ligeiramente acima do peso e forte, que trabalha nas docas da Ponte do Brooklyn. O primeiro ato se inicia com um diálogo entre ele e Catherine, quando ele chega a casa. De acordo com a direção de cena, assim que ela o

¹⁰ “What can be generalized is the principle of connection. The idea that one symbol can only be understood within a connected system of symbols applies equally well in other spheres. No masculinity arises except in a system of gender relations.

Rather than attempting to define masculinity as an object (a natural character type, a behavioural average, a norm), we need to focus on the processes and relationships through which men and women conduct gendered lives. **‘Masculinity’, to the extent the term can be briefly defined at all, is simultaneously a place in gender relations, the practices through which men and women engage that place in gender, and the effects of these practices in bodily experience, personality and culture.’**”

cumprimenta, Eddie “está satisfeito/contente e, portanto, tímido em relação a isso” (Ato 1, p. 3)¹¹. Por que Eddie ficaria tímido com o fato de estar feliz ao ver sua sobrinha? Esse é o primeiro pequeno indício de que há algo estranho na forma como ele a vê, de que a timidez seja um indício de uma tensão sexual de sua parte ou de um desejo reprimido.

No decorrer do diálogo, observamos que Catherine está com uma aparência diferente, mais arrumada, usando salto alto, uma saia nova, e um novo penteado. Nitidamente, está mais mulher e menos menina. Nesse momento inicial, as reações de Eddie já são negativas em relação à aparência da sobrinha, como vemos nos seguintes trechos: “Acho que [*a saia*] está muito curta, não tá?” (Ato 1, p. 4)¹²; “Escuta, você tem me dado nos nervos com o jeito que você anda pela rua, é sério.” (Ato 1, p. 4)¹³ Essas reações podem ser associadas a uma preocupação paterna, pois há o agravante de que a menina é órfã, de forma que a promessa feita à mãe dela de que seria cuidadoso poderia ter como consequência um excesso de proteção. Contudo, quando Katie as contesta, Eddie imediatamente responde de maneira mais agressiva e diz: “Não me provoca, Katie, você está **andando rebolando!** Eu não gosto dos olhares que eles estão te dando na loja de doces. E com esses **saltos** novos na calçada – **clack, clack, clack**. As **cabeças estão virando que nem moinhos de vento.**” (Ato 1, p. 4, grifo meu)¹⁴. Essa fala demonstra que Eddie repara na sensualidade de Katie, simbolizadas pelo seu jeito de andar e os saltos altos. No entanto, quando Katie diz que os homens que olham para ela olham para todas as garotas e ele responde “Você não é ‘todas as garotas’” (Ato 1, p. 4)¹⁵, essa afirmação seria possível para um pai e, até mesmo, uma mãe. Então, a dúvida entre Eddie estar agindo como um pai cuidadoso ou como um homem sexualmente atraído por ela ainda se mantém, cabendo ao leitor/espectador escolher sua interpretação.

Eddie também se comunica de forma ambígua. Ao mesmo tempo em que se refere à Catherine como “criança” ou “bebê”, ele reclama do seu jeito de andar e de se vestir, diz que ela está crescendo, que não pode ser tão simpática/amigável porque os outros homens enxergam essa atitude de forma maliciosa:

¹¹ “EDDIE *is pleased and therefore shy about it*” – Também optamos por apresentar o texto literário original em inglês em nota de rodapé e as traduções no corpo do texto.

¹² “I think it’s [*the skirt*] too short, ain’t it?”

¹³ “Listen, you been givin’ me the willies the way you walk down the street, I mean it.”

¹⁴ “Now don’t aggravate me, Katie, you are **walkin’ wavy!** I don’t like the looks they’re givin’ you in the candy store. And with them new **high heels** on the sidewalk – **clack, clack, clack**. The **heads are turnin’ like windmills.**”

¹⁵ “You ain’t ‘all the girls’”

EDDIE: [...] Eu sou responsável por você. **Você é um bebê, você não entende essas coisas.**

CATHERINE, tentando brincar com o seu alerta: Eddie, eu queria que existisse um cara de quem você não pudesse me falar coisas!

EDDIE: Catherine, me faz um favor, faz? Você está virando **uma menina grande** agora, você precisa ser mais discreta, você não pode ser tão amigável, garota. (Ato 1, p. 4, grifo meu)¹⁶

No exemplo acima, Eddie se sente responsável por Catherine. Apesar de dizer que ela está grande, ainda a vê como uma garota que depende de sua aprovação e continua exercendo influência no comportamento da sobrinha. Tal influência é observada especialmente quando Katie consegue um emprego. Ele se mostra fortemente resistente à ideia e diz, triste: “Acho que só nunca esperei uma coisa [...] Que você algum dia cresceria.” (Ato 1, p. 14)¹⁷. Esse trecho, novamente, evidencia a ambiguidade da linguagem e do próprio sentimento de Eddie em relação à sobrinha. Está triste porque ela cresceu e, ao mesmo tempo, é porque ela cresceu que Eddie a enxerga como uma mulher por quem sente desejo, o que por si só já é problemático, pois Catherine ainda tem 17 anos.

Contudo, a ambiguidade paterna dá lugar à expressão mais perceptível de um desejo no discurso de Eddie. Este chama Katie de “Garbo” por conta dos saltos altos, e ordena que ela os tire. Katie, então, coloca sapatos de salto baixo. (Ato 1, p. 22) A comparação com Greta Garbo, uma das atrizes mais famosas do mundo nos anos 1920-1930, considerada posteriormente um *sex symbol*, mostra o quanto a sensualidade de Katie o afeta. Ao mesmo tempo, Eddie não quer que ela a exiba para os outros, então procura reprimi-la. Em outro momento, quando reclama da natureza do trabalho de Katie, ele também diz: “Ela vai trabalhar; encanadores; eles vão mastigá-la em pedaços se ela não tomar cuidado.” (Ato 1, p. 11)¹⁸ É interessante notar que esse exemplo retrata os homens como seres que não controlam seus impulsos sexuais, em oposição às mulheres, que os controlam e devem controlá-los, protegendo-se desses homens. Nesse ponto, as ideias de Eckert e McConnell-Ginet (2003) são relevantes para o estudo proposto:

É comumente discutido que diferenças biológicas entre homens e mulheres determinam o gênero ao causarem diferenças duradouras nas capacidades e disposições. Diz-se que altos níveis de testosterona, por exemplo, levam os homens

¹⁶ “EDDIE: [...] I’m responsible for you. **You’re a baby, you don’t understand these things.** / [...] / CATHERINE, *trying to joke him out of his warning*: Eddie, I wish there was one guy you couldn’t tell me things about! / EDDIE: Catherine, do me a favor, will you? You’re gettin’ to be **a big girl** now, you gotta keep yourself more, you can’t be so friendly, kid.”

¹⁷ “I guess I just never figured on one thing. [...] That you would ever grow up.”

¹⁸ “She’s goin’ to work; plumbers; they’ll chew her to pieces if she don’t watch out.”

a serem mais agressivos que as mulheres; [...] Mas a relação entre fisiologia e comportamento não é simples, e é demasiado fácil saltar para dicotomias de gênero. (ECKERT; MCCONNELL-GINET, 2003, p. 12, tradução livre)¹⁹

Eddie demonstra a crença em uma determinação biológica para os comportamentos relativos a cada gênero, que reforçam a dicotomia entre homens e mulheres. Ele vê os encanadores como homens animalizados, que não controlam sua agressividade diante de uma mulher bonita como Katie. A própria linguagem de Eddie pode ser considerada agressiva e vulgar, reforçando sua crença de que os homens performam uma masculinidade que é necessariamente mais agressiva. Connell (2005) também aborda essa questão da agressividade, dizendo que o que se chama de “verdadeira masculinidade” é visto quase sempre como inerente a um corpo masculino ou expressando algo sobre ele. Assim, ou o corpo delimita a ação (por exemplo, homens naturalmente não conseguem cuidar de crianças), ou o corpo força e direciona a ação, como na crença de que homens são naturalmente mais agressivos do que mulheres. A autora ainda estende o exemplo para a situação de estupro, em que se defende (erroneamente, claro) que este resulta de um desejo sexual incontrolável ou um desejo inato por violência, expressão do corpo masculino. (CONNELL, 2005, p. 45)

Desde o início do primeiro ato, Eddie nota a sensualidade da sobrinha e se incomoda tanto com sua expressão corporal, quanto com o fato de ela receber a atenção e o desejo de outros homens. Porém, conforme o diálogo familiar avança, percebemos que Eddie se preocupa, também, com a possibilidade de outros homens (principalmente outros estivadores, como ele) olharem para ela da mesma forma que ele próprio o faz. Acredita que eles farão com ela o que, na verdade, ele gostaria de fazer. Porém, como seu sentimento incestuoso não é moralmente aceito, e ele não o profere em voz alta nem para si mesmo no decorrer da peça, a personagem transfere seus desejos por Katie para outros homens. Portanto, Eddie se utiliza da projeção, que é entendida como “um mecanismo de defesa, [...] sendo o meio pelo qual o indivíduo expulsa ou atribui à outra pessoa ou a outro objeto qualidades, características, impulsos, estressores, ideias, afetos e desejos desagradáveis, inaceitáveis e recusados em si mesmo” (NUNES; TEIXEIRA; SOUZA, 2012, p. 184). A própria Katie confirma essa ideia ao dizer que Eddie sempre terá o que falar de todos os homens. Isto é, nenhum deles é bom o suficiente para ela, e ela não deve ficar com ninguém, visto que ele próprio não é uma opção e não pode ficar com ela. Assim, ele usa esse mecanismo de defesa porque percebe que está

¹⁹ “It is commonly argued that biological differences between males and females determine gender by causing enduring differences in capabilities and dispositions. Higher levels of testosterone, for example, are said to lead men to be more aggressive than women; [...] But the relation between physiology and behavior is not simple, and it is all too easy to leap for gender dichotomies.”

começando a perder o controle sobre Katie, não somente em decorrência de seu sentimento incestuoso.

Em se tratando da dinâmica familiar entre Eddie, Catherine e Beatrice, o primeiro exemplo que a evidencia ocorre logo no início do primeiro ato, quando Eddie conta a Beatrice que seus primos estão chegando naquele dia. Com a preocupação extrema de sua esposa com a casa e o que teriam para jantar, Eddie se mostra como o provedor, e Bea é a responsável pelas tarefas do lar. Em relação a essa divisão de trabalho, Eckert e McConnell-Ginet (2003) também afirmam que, na maior parte das culturas, as mulheres restringem-se ao ciclo doméstico, enquanto homens possuem posições de poder e influência. Apesar de Eddie não ocupar uma posição necessariamente de poder e influência na comunidade em que a família está inserida, o fato de ser o provedor, na época em que a trama se passa, lhe atribui mais valor. Portanto, exerce mais poder no âmbito familiar por ter o controle financeiro.

Essa dinâmica binária de gênero dentro da família é também observada na ocasião em que Catherine deseja contá-lo que arranjara um emprego em uma grande empresa de encanamento, mas espera por Beatrice para conversar com ele. Apreensivas, as personagens ainda esperam o melhor momento para revelar a notícia após a chegada de Beatrice. É perceptível o clima de tensão no diálogo a seguir:

BEATRICE: Ela conseguiu um trabalho.

Pausa. EDDIE olha para CATHERINE, e de volta para BEATRICE.

EDDIE: Que trabalho? **Ela vai terminar a escola.**

[...]

EDDIE: Não – não, você vai terminar a escola. Que tipo de trabalho, o que você quer dizer? De repente você –

CATHERINE: Escute um minuto, é maravilhoso.

EDDIE: **Não é maravilhoso.** Você nunca vai chegar a lugar nenhum a menos que termine a escola. **Você não pode aceitar nenhum emprego. Por que você não me perguntou antes de aceitar um trabalho?**

BEATRICE: **Ela está te perguntando agora, ela ainda não aceitou nada.** (Ato 1, p. 7-8, grifo meu)²⁰

²⁰ “BEATRICE: She’s got a job. / *Pause.* EDDIE *looks at* CATHERINE, *then back to* BEATRICE. / EDDIE: What job? **She’s gonna finish school.** / [...] / EDDIE: No – no, you gonna finish school. What kinda job, what do you mean? All of a sudden you – / CATHERINE: Listen a minute, it’s wonderful. / EDDIE: **It’s not wonderful.** You’ll never get nowheres unless you finish school. **You can’t take no job. Why didn’t you ask me before you take a job?** / BEATRICE: **She’s askin’ you now, she didn’t take nothin’ yet.**”

Apesar de não haver um pedido explícito, as falas de Beatrice e Eddie mostram que a opinião deste possui grande importância e, conseqüentemente, que sua permissão é necessária para que ela aceite o trabalho. Ele se posiciona como chefe da casa e da família, e elas também confirmam essa posição. Inclusive, Beatrice é a mediadora entre Catherine e Eddie nesse momento decisivo, pois é ela quem conta sobre o emprego de Katie. A sobrinha não expõe a novidade, de modo que cabe a Beatrice falar por ela. Assim, Eddie ocupa uma posição central no ambiente familiar, de forma que as mulheres orbitam em torno dele, como satélites. Pensando na prática corporal-reflexiva proposta por Connell (2005), observamos que a centralidade de Eddie se mostra inclusive na configuração espacial de seus corpos sugerida pela direção de cena: “EDDIE faz o sinal da cruz e as mulheres fazem o mesmo, e eles comem” (Ato 1, p. 11)²¹. As personagens femininas movimentam-se de acordo com ele, o que também indica o poder que Eddie exerce sobre as duas na casa. O diálogo entre as personagens é atravessado pela necessidade de realizar tarefas domésticas. Eddie, como o chefe da família, ordena: “É melhor você [*Catherine*] entrar e ajudá-la com a louça.” (Ato 1, p. 14)²² e “Katie, lhes dê a janta, heh” (Ato 1, p. 16)²³. Essa postura enfatiza os papéis estabelecidos para cada membro, visto que Eddie não ajuda a esposa com a louça nem com a janta, e acha que Catherine deve fazê-lo.

Conforme Eddie questiona Katie sobre o emprego, a direção de cena o descreve como “estranhamente nervoso” (p.8). O estado da personagem demonstra que suas perguntas não são feitas porque está curioso com a vaga de trabalho de Katie, muito menos feliz por ela, mas porque ele teme a perda daquilo que lhe “pertence”. Katie é, para ele, sua propriedade. Em decorrência disso, Eddie tenta minar a vontade de Catherine ao apontar defeitos no local de trabalho e afirmar repetidamente que não era o que tinha em mente, como se ela tivesse que seguir seu plano, não os próprios. Critica a localização, o tipo de empresa e, ainda, a possibilidade de que ela esteja em contato com estivadores – além dos encanadores –, como se fossem necessariamente prejudiciais a ela. A noção de projeção aqui é reforçada, visto que Eddie é um estivador, e não considera que seja bom para Katie conviver com homens como ele, como este exemplo demonstra: “Olha, eu te [*Catherine*] pedi dinheiro? Eu te sustentei todo esse tempo, te sustento um pouco mais. Por gentileza, me faz um favor, faz? Eu quero

²¹ “EDDIE crosses himself and the women do the same, and they eat.”

²² “You better go in help her with the dishes.”

²³ “Katie, give them supper, heh”

que você esteja com um tipo diferente de pessoa.” (Ato 1, p. 9)²⁴. Estaria a preocupação excessiva de Eddie escondendo o fato de que ele a quer perto de si o tempo todo? Suas declarações, portanto, falam mais sobre si próprio do que sobre os outros homens. Além disso, se Eddie se mantém como o provedor do sustento de Katie, será mais fácil controlá-la.

Esse controle é exposto por Beatrice, que o convence a permitir que Katie aceite o emprego dizendo “você tem que se acostumar, ela não é mais um bebê. Diga a ela para aceitá-lo. [...] você vai mantê-la na casa a vida inteira? [...] Não entendo quando isso acaba.” (Ato 1, p. 9)²⁵. Porém, Eddie ainda procura garantir seu poder sobre a sobrinha: “*sorrindo, mas magoado*: Eu só te peço uma coisa – não confie em ninguém. Você tem uma boa tia, mas ela tem um coração grande demais, você aprendeu mal com ela. Acredite em mim.” (Ato 1, p. 10).²⁶ Se Catherine não confia em ninguém, não desenvolve nenhuma outra relação além da que possui com a família e, assim, Eddie mantém seu poder/sua posse sobre ela. Além disso, a fala de Eddie desvaloriza Beatrice, que é tida como a esposa “boazinha”. Apesar de acatar a ideia da esposa, ele não gosta de ser contrariado por ela e, novamente, tenta subestimá-la e se posicionar em um patamar superior ao dela na hora de aconselhar a sobrinha. Ele evidencia que o poder ainda está em suas mãos, dizendo: “**BEATRICE**: Seja do seu jeito, Katie, não dê ouvidos a ele. / **EDDIE**, *para Beatrice – estranha e rapidamente ressentido*: Você viveu numa casa a vida toda, o que você sabe sobre isso? Você nunca trabalhou na sua vida.” (Ato 1, p. 10-11)²⁷. Ou seja, mesmo que Bea o tenha convencido a permitir que Katie trabalhe, Eddie marca que é ele quem tem o conhecimento sobre o mundo do trabalho, não Bea, reforçando seu valor menor como mulher. Também cabe, aqui, a observação de Connell (2005) sobre o conceito de masculinidade no sentido da cultura moderna americana, que trata mulheres e homens como “portadores de tipos de caráter polarizados”. Eddie demonstra seu caráter em oposição ao de Beatrice: ela faz as tarefas de casa; ele não; ela é boazinha e confia demais nas pessoas, ele não; ela é conciliatória, ele é dominador; o intelecto dela não é suficiente, o dele é. Logo, a masculinidade tóxica e patriarcal de Eddie é performada a partir da oposição entre masculino e feminino. A figura feminina é tida como mais cuidadosa, delicada, frágil; ao passo que a figura masculina denota agressividade, controle e dominância.

²⁴ “Look, did I ask you [*Catherine*] for money? I supported you this long I support you a little more. Please, do me a favor, will ya? I want you to be with different kind of people.”

²⁵ “you gotta get used to it, she’s no baby no more. Tell her to take it. [...] I don’t understand you; [...] you gonna keep her in the house all her life? [...] I don’t understand when it ends.”

²⁶ “*smiling but hurt*: I only ask you one thing – don’t trust nobody. You got a good aunt but she’s got too big a heart, you learned bad from her. Believe me.”

²⁷ “**Beatrice** Be the way you are, Katie, don’t listen to him. / **Eddie** (*to Beatrice – strangely and quickly resentful*) You lived in a house all your life, what do you know about it? You never worked in your life.”

Todos os exemplos trabalhados até agora sobre a relação entre Eddie e as mulheres que fazem parte de sua vida também podem configurar performances do que Connell (2005) chama de “masculinidade hegemônica”²⁸. Essa masculinidade “não é um tipo de caráter fixo, o mesmo sempre e em todo lugar. É, em vez disso, a masculinidade que ocupa a posição hegemônica em um dado padrão de relações de gênero, uma posição sempre contestável.” (CONNELL, 2005, p. 76) A autora explica que hegemonia, nesse caso, não significa um controle total nem automático. Ele tanto pode ser interrompido/abalado, como abalar a si mesmo. (*ibidem*, p. 37) O conceito se refere, na verdade,

à dinâmica cultural por meio da qual um grupo reivindica e sustenta uma posição de liderança na vida social. Em qualquer dado momento, uma forma de masculinidade em vez de outras é exaltada culturalmente. Masculinidade hegemônica pode ser definida como a configuração de prática de gênero que incorpora a resposta aceita no momento ao problema da legitimidade do patriarcado, que garante (ou é tomada para garantir) a posição dominante de homens e a subordinação das mulheres. (CONNELL, 2005, p. 77, tradução livre)²⁹

Logo, sua marca é “a reivindicação bem-sucedida à autoridade, mais do que violência direta” (*ibidem*, p. 77), apesar de esta sustentar ou apoiar a autoridade correntemente. A pesquisadora enfatiza, no entanto, que não necessariamente os portadores mais perceptíveis da masculinidade hegemônica serão sempre as pessoas mais poderosas. Elas podem ser atores ou representadas em personagens de filmes, por exemplo, bem como indivíduos titulares de grandes riquezas ou poder institucional podem sair desse padrão em suas vidas pessoais. Além disso, frisa a ideia de que “a masculinidade hegemônica incorpora uma estratégia ‘aceita no momento’. Quando condições para a defesa do patriarcado mudam, as bases para a dominância de uma masculinidade particular são erodidas” (*ibidem*, p. 77). Desta forma, soluções antigas podem ser desafiadas por novos grupos, resultando na construção de uma nova hegemonia, bem como qualquer grupo de homens pode ter sua dominância desafiada por mulheres. “A hegemonia, então, é uma relação histórica móvel.” (*ibidem*, p. 77) Transpondo essas noções para o núcleo familiar de Eddie, é possível caracterizar a masculinidade que este

²⁸ Esse conceito foi introduzido nos anos 1980 e formalizado na primeira edição do livro *Masculinities*, servindo de guia para um grande corpo de pesquisa. No decorrer do tempo até a segunda edição do livro, de 2005 – a versão que este trabalho utiliza – o conceito foi debatido em diversos aspectos e a autora reconheceu que era hora de reconsiderá-lo, porque as teorias que o pautaram sofreram mudanças e há mais material disponível sobre o assunto. Apesar disso, não descarta sua importância e, mesmo que o conceito seja reformulado, ainda o considera essencial. (CONNELL, 2005, p. xviii) No presente trabalho, usamos as noções de masculinidade hegemônica presentes na edição de 2005. Mesmo que o conceito não seja estático e ainda venha a passar por reformulações, acreditamos que elas se fazem úteis para o estudo da peça em questão.

²⁹ “to the cultural dynamic by which a group claims and sustains a leading position in social life. At any given time, one form of masculinity rather than others is culturally exalted. Hegemonic masculinity can be defined as the configuration of gender practice which embodies the currently accepted answer to the problem of the legitimacy of patriarchy, which guarantees (or is taken to guarantee) the dominant position of men and the subordination of women”

exerce em relação à Beatrice e Catherine, portanto, como hegemônica. Apesar de Eddie não ser um homem que detém riquezas nem poder institucional, e não utilizar da força física para manter o domínio sobre as duas mulheres, ele reivindica constantemente sua autoridade sobre elas. Essa autoridade não é contínua e estável, como observamos na tentativa de Katie de se tornar mais independente, mas Eddie constantemente tenta retomá-la e reforçá-la.

O desejo que Eddie sente por Catherine também interfere no seu relacionamento com a esposa, o que é demonstrado pela pergunta de Beatrice: “Quando eu vou ser uma esposa de novo, Eddie?” (Ato 1, p. 25)³⁰. Assim, verificamos a desestabilização da vida sexual do casal, que Eddie busca justificar pela chegada de Marco e Rodolpho e o incômodo gerado por eles. Conforme ela o confronta dizendo que o problema é anterior à chegada dos irmãos, Eddie não consegue e não quer falar mais nada sobre o assunto, e, de modo agressivo, afirma: “BEATRICE: [...] estou fazendo algo errado? Conversa comigo. / EDDIE – *Pausa. Ele não consegue falar, então:* Eu não posso. Não consigo falar sobre isso. / BEATRICE: Bem então me diga o que – / EDDIE: Eu não tenho nada a dizer sobre isso!” (Ato 1, p. 25)³¹. A masculinidade dominante também é evidente aqui, pois Eddie não aceita não sentir desejo, já que isso o torna menos viril. Entretanto, ele não é capaz de falar sobre o problema. Expressar tais sentimentos é um agravante, pois eles implicam em uma imoralidade não admitida para si mesmo. Outra evidência, mais sutil, revela a falência da relação entre o casal, que é afetada pelos sentimentos de Eddie pela sobrinha:

EDDIE: [...] Deixei um charuto no meu outro casaco, eu acho.

CATHERINE: Fique aí! Eu pego para você.

[...] EDDIE *se volta para BEATRICE, que tem evitado seu olhar.*

EDDIE: Por que você está irritada comigo ultimamente?

BEATRICE: Quem está irritada? [...] Eu não estou irritada. [...] Você é que está irritado. *Ela se vira e vai para a cozinha conforme Catherine entra do quarto com um charuto e uma caixa de fósforos.*

CATHERINE: Aqui, eu acendo para você! *Ela risca um fósforo e o mantém no seu charuto. Ele fuma. Quietamente:* Não se preocupe comigo, Eddie, heh?

EDDIE: Não se queime. *Bem a tempo de ela assoprar o fósforo.* (Ato 1, p. 14)³²

³⁰ “When am I gonna be a wife again, Eddie?”

³¹ “BEATRICE [...] am I doing something wrong? Talk to me. / EDDIE – *Pause. He can’t speak, then:* I can’t. I can’t talk about it. / BEATRICE: Well tell me what – / EDDIE: I got nothin’ to say about it!”

³² “EDDIE: [...] I left a cigar in my other coat, I think. *He starts for the bedroom.* / CATHERINE: Stay there! I’ll get it for you. / [...] EDDIE *turns to BEATRICE, who has been avoiding his gaze.* / EDDIE: What are you mad at me lately? / BEATRICE: Who’s mad? [...] I’m not mad. [...] You’re the one is mad. *She turns and goes*

No diálogo acima, o charuto é um símbolo fálico. A composição em que Beatrice sai de cena e Catherine entra com o charuto, que acende para Eddie, demonstra que é Katie quem “acende” Eddie, e não Beatrice. Logo, é Katie quem o excita. A forma com que Beatrice se posiciona de modo defensivo quando Eddie questiona sua irritação também demonstra que ela própria já percebe que há algo de errado no modo como o marido lida com Katie. Ainda, o fato de não olhar nos olhos de seu marido revela sua recusa dessa percepção, pois os olhos de Eddie mostram o desejo não só por outra mulher qualquer, mas por sua sobrinha. Beatrice possui um limite na contestação das performances da masculinidade hegemônica do marido. Ela ajuda Katie convencendo Eddie a deixá-la aceitar o emprego, por exemplo, mas, em boa parte da peça, não se permite confrontar diretamente o desejo que o marido sente pela sobrinha, desejo este que também influencia Eddie em suas tentativas de manter sua hegemonia masculina no ambiente familiar.

Apesar de a masculinidade de Eddie se manifestar em oposição às duas feminilidades, é impossível saber o quanto a performance da sua masculinidade em relação à Katie é afetada por seu desejo incestuoso. No entanto, é possível pensar que, independentemente dos seus desejos pela sobrinha, Eddie teria uma atuação dominante sobre a esposa de qualquer jeito. A relação do casal se estabelece através de uma configuração de gênero de caráter polarizante. Apesar de Beatrice não aceitar total e cegamente tudo que Eddie diz e faz, ela acaba por assumir esse papel pacífico e conciliatório que lhe é esperado como mãe e esposa “boazinha”, ao passo que Eddie procura sempre firmar sua posição dominadora. Mantendo as ideias iniciais de Connell (2005) em mente, nesta seção desmembramos a unidade da família de Eddie, abordando questões relacionadas a relações parentais, emprego, divisão de trabalho e relações sexuais, e observando os conflitos em cada parte dessa unidade maior, como a autora aconselha. Contudo, a masculinidade de Eddie não é expressa apenas no contraste com a feminilidade das mulheres de sua família, então não é suficiente analisar apenas esse aspecto. É importante, também, pensarmos sobre como as masculinidades de Eddie e das outras personagens interagem entre si. A relação de Eddie com outras personagens masculinas é discutida na seção seguinte.

into the kitchen as Catherine enters from the bedroom with a cigar and a pack of matches. / CATHERINE: Here! I'll light it for you! She strikes a match and holds it to his cigar. He puffs. Quietly: Don't worry about me, Eddie, heh? / EDDIE: Don't burn yourself. Just in time she blows out the match."

2.2 Contrastando masculinidades: Eddie, Rodolpho e Marco

Rodolpho é tudo que Eddie não é: jovem, loiro, bonito, amigável, solteiro, divertido e aventureiro. Também canta, costura e cozinha bem. Ele personifica o Sonho Americano³³: quer se tornar um cidadão americano e, quando estiver rico, retornar à Itália e comprar uma moto para nunca mais passar fome, pois a utilizaria para entregar mensagens de hóspedes ricos de hotéis. Já seu irmão, Marco, é descrito como um camponês de estrutura física larga, de 32 anos, desconfiado, gentil e silencioso. É casado e tem três filhos, porém sua família permaneceu na Itália. O filho mais velho está doente e eles não têm o que comer. Marco tem pressa e responsabilidade de enviar dinheiro rápido para sua família, diferentemente do irmão, que ele caracteriza como um sonhador. Rodolpho é, portanto, nitidamente menos maduro que Marco, pois a única responsabilidade que possui é consigo mesmo. Ele é mais jovem e não possui uma família para sustentar, como Marco. A própria fala de Marco, ao afirmar que “Quando você não tem esposa, você tem sonhos” (Ato 1, p. 20)³⁴ corrobora essa percepção. Assim, como o provedor da família, a personagem não possui a chance de sonhar como Rodolpho. O casamento é visto como uma prisão, um fardo que impede a realização individual.

A função social desempenhada por Marco é o que promove sua aproximação da personagem Eddie, já que ambos são os “chefes” de suas respectivas casas. Quando os irmãos chegam a casa e conhecem a família, Marco reage da seguinte forma: “*Marco chega com certa rigidez formal para Eddie*. Eu quero te dizer, Eddie – quando você disser vão, nós vamos.” (Ato 1, p. 16)³⁵. Logo, Marco reconhece Eddie como o provedor, assim como ele vê

³³ O Sonho Americano, atualmente já muito debatido e criticado, consistia na crença de que, se os indivíduos se esforçassem e trabalhassem duro, eles ascenderiam socialmente e alcançariam o sucesso (o tipo *self-made man*). “Os Estados Unidos, muitos acreditavam, eram a terra onde tudo era possível, a terra de riquezas infindáveis e de liberdade e oportunidade para todos” (DIAS, 2008, p.2). Por isso, muitos imigrantes após a Segunda Guerra Mundial se dirigiam para o país em busca de trabalho, dinheiro e melhores condições, fosse na América, ou retornando para seus países de origem com mais estrutura do que quando saíram. De acordo com Clark (2003), não é apenas uma questão de se ter uma boa renda e um trabalho estável, mas é a noção de que mesmo quem tem habilidades limitadas ou é pobre pode ter sucesso, a crença de que há uma chance justa e amplas oportunidades de alcançá-lo, e que o trabalho duro será recompensado. Para o autor, o Sonho Americano possui uma natureza dual, mesmo com suas contradições internas, e esta é parte do que lhe confere uma qualidade duradoura: o Sonho Americano incorpora tanto o bem-estar material quanto a busca por uma vida mais internamente satisfatória de acordo com a capacidade de cada indivíduo. Combina liberdades pessoais e oportunidades materiais. (CLARK, 2003, p. 4-5)

³⁴ “When you have no wife you have dreams.”

³⁵ “*Marco comes with a certain formal stiffness to Eddie*. I want to tell you now, Eddie – when you say go, we will go.”

a si próprio, e, apesar de sua relação familiar ser com Beatrice, é para Eddie que se dirige mais formalmente, confirmando que é ele quem toma as decisões na casa.

Em contrapartida, também é desde a chegada à casa da família Carbone com Marco que a personalidade distinta de Rodolpho é percebida até mesmo nos pequenos detalhes da cena: Rodolpho ajuda Beatrice com o café e a louça, tendo um comportamento diferente de Eddie, que não se prontifica às tarefas de cozinha. Em se tratando da questão da masculinidade, Rodolpho sai do padrão estabelecido por Eddie na casa. Porém, apesar de seu jeito e sua aparência causarem estranheza em Eddie, é a partir de sua interação com Catherine que ocorre o choque entre suas performances de masculinidade, colocando em evidência o desejo e o ciúme de Eddie em relação à sobrinha. Quando Katie nota Rodolpho em um primeiro momento e fala de sua aparência, impressionada com seu cabelo, Eddie muda de assunto, voltando-a para sua tarefa doméstica, fazer o café: “CATHERINE, *para Beatrice*: Ele [*Rodolpho*] é praticamente loiro! / EDDIE: Como está indo o café?” (Ato 1, p. 16)³⁶. A partir daí, Eddie direciona seus comentários mais a Marco do que a Rodolpho, e interrupções e cortes como este se tornam recorrentes durante a peça.

Eddie não demonstra empatia e parece condenar as práticas e discursos de Rodolpho. Ao cantar a música *Paper Doll*³⁷ para Catherine, Eddie se levanta, o interrompe e diz que o barulho poderia colocá-los em risco: “Ei, garoto – ei, espera um minuto – / [...] / Olha, garoto; você não quer ser pego, quer? / [...] / Porque nós nunca tivemos nenhum cantor aqui... e de repente tem um cantor na casa, entende? / [...] / *ele está corado*: Eles têm caras em todo o lugar, Marco. Quer dizer.” (Ato 1, p. 22)³⁸. Eddie poderia estar apenas preocupado com sua segurança, mas sorri com controle de ferro, segundo a direção de cena, quando Marco assegura que Rodolpho pare de cantar, o que demonstra satisfação e, assim, um incômodo com o fato de ele ter chamado a atenção de Catherine cantando. Ao mesmo tempo, Eddie está corado. Tal situação poderia ter como base apenas percepção de Eddie diante do encantamento de Catherine pela jovialidade, talento e beleza de Rodolpho. Contudo, também estaria ele com vergonha de Rodolpho? Ou, talvez, tenha gostado de vê-lo cantando?

³⁶ “CATHERINE, *to Beatrice*: He’s [*Rodolpho*] practically blond! / EDDIE: How’s the coffee doin’?”

³⁷ *Boneca de Papel*, jazz lançado em 1943 pelo grupo The Mills Brothers, escrito por Johnny S. Black.

³⁸ “Hey, kid – hey, wait a minute – / [...] / Look, kid; you don’t want to be picked up, do ya? / [...] / Because we never had no singers here... and all of a sudden there’s a singer in the house, y’know what I mean? / [...] / *he is flushed*: They got guys all over the place, Marco. I mean.”

A postura combativa de Eddie torna-se gradativa ao longo da narrativa. Ele não deseja estreitar os laços com Rodolpho, aquele que se mostra diferente de si. O ataque à masculinidade de Rodolpho é uma maneira encontrada para diminuí-lo enquanto sujeito. De acordo com Tomaz Tadeu da Silva em *A produção social da identidade e da diferença*, a “afirmação da identidade e a marcação da diferença implicam, sempre, as operações de incluir e excluir. [...] dizer ‘o que somos’ significa dizer ‘o que não somos’. Afirmar a identidade significa demarcar, [...] fazer distinções entre o que fica dentro e o que fica fora.” (SILVA, 2000, p. 82). Seguindo essa lógica, é possível pensarmos que, ao sentir-se ameaçado pela presença de Rodolpho e seu interesse em Katie, Eddie passa a marcar a diferença entre eles a partir de suas performances de masculinidade – que integram suas identidades –, de forma que ele pareça um sujeito melhor que Rodolpho por não ser como ele. A forma com que Rodolpho é visto pelos estivadores com os quais trabalha, entre eles os amigos de Eddie, Louis e Mike, também reforça as impressões negativas de Eddie sobre o jovem:

MIKE: **Aquele mais velho, rapaz, ele é um touro padrão.** Eu vi ele outro dia levantando sacos de café na Linha Matson. Se deixam ele sozinho, ele teria carregado o navio todo por conta própria.

[...]

LOUIS: É, dava para ver. Ele é um escravo padrão.

MIKE, *sorrindo*: **Mas aquele loiro – Eddie olha para ele. Ele tem um senso de humor.** *Louis ri maliciosamente.*

[...]

MIKE: [...] Ele aparece, todo mundo está rindo. *Louis ri.*

[...]

Louis e ele explodem em gargalhadas.

[...]

MIKE: [...] Você nunca consegue lembrar o que ele diz, sabe? Mas é o jeito que ele diz. Digo, ele te dá um olhar às vezes e você começa a rir!

EDDIE: É. *Aprensivo.* Ele tem um senso de humor. (Ato 1, p.26-27)³⁹

³⁹ “MIKE: **That older one, boy, he’s a regular bull.** I seen him the other day liftin’ coffee bags over the Matson Line. They leave him alone he woulda load the whole ship by himself. / [...] / LOUIS: Yeah, you could see. He’s a regular slave. / MIKE, *grinning*: **That blond one, though – Eddie looks at him. He’s got a sense of humor.** *Louis snickers.* / [...] / MIKE: [...] He comes around, everybody’s laughin’. *Louis laughs.* / [...] / *Louis and he explode in laughter.* / [...] / MIKE: [...] You never can remember what he says, y’know? But it’s the way he says it. I mean he gives you a look sometimes and you start laughin’! / EDDIE: Yeah. *Troubled.* He’s got a sense of humor.”

Como se pode observar nesse trecho, a visão que Mike e Louis têm de Rodolpho e Marco confirma as visões de Eddie. Os dois irmãos são fortes, o que é evidenciado por uma das falas de Rodolpho: “Marco é um pedreiro e eu lhe entrego o cimento.” (Ato 1, p. 17)⁴⁰. No entanto, Marco é o único considerado viril. Marco é comparado a um touro e sua força é destacada, mas o jeito e a aparência de Rodolpho são vistos de forma cômica. Mesmo sem dizer que Rodolpho é afeminado, ele é caracterizado em oposição a Marco, que é associado automaticamente à virilidade e, portanto, a uma masculinidade hegemônica, que não é aquela em que Rodolpho se encaixa. Vale retomar novamente, aqui, Eckert e McConnell-Ginet (2003). Em seu livro, *Language and Gender*, as autoras formulam três princípios fundamentais acerca do gênero: o primeiro é que o gênero é aprendido; o segundo é que o gênero é colaborativo; o terceiro é que gênero não é algo que temos, mas algo que fazemos. Focando no segundo princípio, as pesquisadoras explicam:

É comum pensar em gênero em termos de atributos individuais – um indivíduo é homem ou mulher, mais ou menos masculino ou feminino, está cumprindo papéis femininos ou masculinos. Esse foco no individual obscurece o fato de que nós não podemos realizar o gênero sozinhos. Gênero não é de forma alguma uma questão individual, mas um acontecimento colaborativo que conecta o indivíduo à ordem social. (ECKERT; MCCONNELL-GINET, 2003, p. 31, tradução livre)⁴¹

Considerando o exemplo acima, é possível dizer, então, que Mike e Louis colaboram com o que Eddie enxerga como uma performance problemática de gênero por parte de Rodolpho, porque, para os três, ele não parece cumprir seus papéis masculinos devidamente. Assim, Mike, Louis e Eddie também constroem e reforçam entre eles as concepções que consideram ideais para as performances de gênero de um indivíduo do sexo masculino, mantendo a ordem social da comunidade em que estão inseridos.

O próprio canto de Rodolpho em uma voz alta de tenor, portanto, mais aguda, não é encarado como viril por Eddie. Em uma conversa com Alfieri, diz: “Eu conheço um tenor, Sr. Alfieri. Isso não é nenhum tenor. Digo, se você chegasse em casa e não soubesse quem estava cantando, **você não procuraria por ele, você procuraria por ela.**” (Ato 1, p. 35, grifo meu)⁴². Logo, Rodolpho poderia ser confundido com uma mulher por causa de seu canto, e

⁴⁰ “Marco is a mason and I bring him the cement.”

⁴¹ “It is common to think of gender in terms of individual attributes – an individual is male or female, more or less masculine or feminine, is fulfilling male or female roles. This focus on the individual obscures the fact that we cannot accomplish gender on our own. Gender is not an individual matter at all, but a collaborative affair that connects the individual to the social order.”

⁴² “I know a tenor, Mr Alfieri. This ain’t no tenor. I mean if you came in the house and you didn’t know who was singin’, **you wouldn’t be lookin’ for him you be lookin’ for her**”

isso, para Eddie, é um defeito. Além disso, o tom de voz de Rodolpho também não é enxergado como viril pelos outros estivadores, como este trecho mostra:

EDDIE: [...] Logo no deque, de repente, uma canção inteira sai da boca dele – com movimentos. [...] **Boneca de Papel, como estão chamando ele**, Canário. Ele é bizarro. Ele chega no pír, um-dois-três, é um show de graça constante.

[...]

EDDIE: **E com aquele cabelo maluco; ele parece uma garota do coro ou algo assim.**

[...]

EDDIE: Eu só espero que aquele seja seu cabelo natural, é tudo que eu espero. (Ato 1, p. 24, grifo meu)⁴³

Rodolpho está sendo associado à música *Paper Doll* pelos seus colegas de trabalho não só porque a canta, mas porque suas características são associadas ao feminino e, portanto, a uma boneca. Ademais, como o feminino é associado à fragilidade em oposição ao masculino, apelidar Rodolpho de “Boneca de Papel” é, também, associá-lo à fragilidade do papel e, portanto, questionar sua masculinidade por caracterizá-lo como menos viril e mais delicado. O próprio Eddie critica seu cabelo e compara o rapaz a uma garota de coro. Além disso, sua esperança de que o cabelo de Rodolpho seja natural evidencia a crença de que apenas mulheres poderiam ter o cabelo tingido. Logo, ter um traço considerado afeminado torna Rodolpho menos homem e mais mulher. Tal constatação é perturbadora. Assim, Eddie diminui não só Rodolpho ao questionar sua masculinidade, mas as próprias mulheres, um comportamento compatível quando consideramos a forma como a personagem se posiciona em relação a Catherine e Beatrice. Eckert e McConnell-Ginet (2003) chamam essa visão de gênero de *androcêntrica* (p.21, tradução livre), uma vez que essa assimetria vem de uma desvalorização cultural das mulheres e do feminino. Assim, como as “coisas de menino” são mais valoradas do que as “coisas de menina”, eles são desencorajados de ter interesse em atividades associadas a meninas. Esse processo se estende por vários domínios – roupas, nomes, comportamento/estilo – como esta outra fala de Eddie também demonstra: “É maravilhoso. Ele canta, ele cozinha, ele consegue fazer vestidos... [...] É por isso que a zona

⁴³ “EDDIE: [...] Right on the deck, all of a sudden, a whole song comes out of his mouth – with motions. [...] **Paper Doll they’re callin’ him**, Canary. He’s like a weird. He comes out on the pier, one-two-three, it’s a regular free show. / [...] / EDDIE: And **with that wacky hair; he’s like a chorus girl or sump’m**. / [...] / EDDIE: I just hope that’s his regular hair, that’s all I hope.”

portuária não é lugar para ele.” (Ato 1, p. 43)⁴⁴. Como Rodolpho sai do padrão de masculinidade de Eddie ao realizar atividades atribuídas apenas a mulheres, ele é criticado e, como elas, o rapaz não poderia frequentar determinados ambientes.

Eddie também manifesta explicitamente que enxerga Marco como “mais homem” do que seu irmão quando Beatrice considera as diferenças culturais entre EUA e Itália como uma explicação para o canto de Rodolpho: “BEATRICE: Bem, talvez esse seja o jeito que eles fazem na Itália. / EDDIE: Então por que o irmão dele não canta? Marco anda por aí como um homem; ninguém mexe com o Marco.” (Ato 1, p.24)⁴⁵. Para Eddie, Marco, sim, é masculino e age como um homem. Eddie se identifica com Marco, que está mais próximo de si na forma física, na posição familiar que ocupa e na forma como performa sua masculinidade. Portanto, Eddie reconhece e legitima essa masculinidade. Ao contestar a noção de “verdadeira masculinidade”, enfatizando que a masculinidade é parte de uma estrutura mais ampla, portanto, não é um objeto coerente, Connell (1995, *apud* ECKERT; MCCONNELL-GINET, 2003) identifica e elabora brevemente dois tipos de masculinidades: a masculinidade física da classe trabalhadora, e a masculinidade técnica da classe média alta. A primeira é associada ao poder físico, enquanto a segunda é associada ao poder técnico (científico e político). (p. 47) A masculinidade da classe trabalhadora é relacionada ao físico porque o trabalho manual pesado – como é o caso dos estivadores na peça –, necessita de força, um grau de insensibilidade e dureza, resistência e solidariedade de grupo. (CONNELL, 2005, p. 55) Desta forma, Eddie, Louis e Mike performam essa masculinidade física, e reconhecem Marco como integrante do grupo. Rodolpho, por não performar a masculinidade física esperada pelo grupo de estivadores, é excluído por Eddie até mesmo da categoria “homem”.

É importante ressaltar, contudo, que esses são apenas dois tipos de masculinidade. Connell (2005) pontua que o aumento do reconhecimento da interação entre gênero, classe e raça tornou o reconhecimento de masculinidades múltiplas comum, porém atenta para o fato de que constatar essa diversidade não é o suficiente, e que devemos tomar cuidado para não cairmos em outro tipo de simplificação excessiva – pensando, por exemplo, que há *uma* masculinidade da classe trabalhadora. Reconhecer a diversidade de masculinidades é o primeiro passo, pois também devemos examinar as relações existentes entre elas. (p. 76) Tentando “considerar as práticas e relações que constroem os principais padrões de

⁴⁴ “It’s wonderful. He sings, he cooks, he could make dresses... [...] That’s why the water-front is no place for him.”

⁴⁵ “BEATRICE: Well, maybe that’s the way they do in Italy. / EDDIE: Then why don’t his brother sing? Marco goes around like a man; nobody kids Marco.”

masculinidade na ordem de gênero ocidental atual”, a autora apresenta as seguintes relações entre masculinidades: hegemonia, subordinação, cumplicidade e marginalização. (p. 77) Tratamos da hegemonia na seção anterior. Apesar de esta se relacionar à dominância cultural na sociedade como um todo, estando centrada no patriarcalismo e no heterossexualismo, pensamos na masculinidade hegemônica de Eddie em relação às duas mulheres de sua convivência, que não deixa de refletir uma estrutura patriarcal muito forte do período em que se dá a peça. Entretanto, mesmo dentro dessa estrutura geral, há relações de gênero de aliança, dominância e subordinação específicas entre grupos de homens. Sobre a subordinação, Connell destaca a dominância dos homens heterossexuais e a subordinação dos homens homossexuais na sociedade Européia/Americana contemporânea, que consiste em mais do que uma estigmatização cultural, mas em práticas consideravelmente materiais, como: exclusão política e cultural, abuso cultural, violência legal, violência de rua, discriminação econômica e boicotes pessoais. (p. 78) Segue dizendo que:

A opressão posiciona masculinidades homossexuais na base de uma hierarquia de gênero entre homens. A homossexualidade, na ideologia patriarcal, é o repositório do que quer que seja simbolicamente expulso da masculinidade hegemônica [...]. Portanto, do ponto de vista da masculinidade hegemônica, a homossexualidade é facilmente equiparada à feminilidade. (CONNELL, 2005, p. 78, tradução livre)⁴⁶

Contudo, lembra que, apesar de a masculinidade gay ser a mais notável nesse sentido, não é a única subordinada, sendo alguns homens heterossexuais e meninos também expulsos do círculo de legitimidade, e também havendo nesses casos o embaçamento simbólico com a feminilidade. No que diz respeito à cumplicidade, a autora afirma que poucos homens cumprem de fato as definições normativas de masculinidade, e isso se aplica também à masculinidade hegemônica, que pode ter um número pequeno de homens praticando seu padrão rigorosamente. Mesmo assim, a maioria dos homens se beneficia do que a autora chama de “dividendo patriarcal”, que é “a vantagem que homens em geral ganham da subordinação geral das mulheres.” (*ibidem*, p. 79) Ou seja, possuem alguma conexão com o projeto hegemônico de masculinidade, mesmo que não a personifiquem, o que configura a relação de cumplicidade entre esses grupos de homens. Assim, masculinidades “construídas de maneiras que realizam o dividendo patriarcal, sem as tensões ou riscos de serem as tropas da linha de frente do patriarcado, são cúmplices nesse sentido.” (*ibidem*, p. 79) Hegemonia, subordinação e cumplicidade são relações internas à ordem de gênero. Já a marginalização

⁴⁶ “Oppression positions homosexual masculinities at the bottom of a gender hierarchy among men. Gayness, in patriarchal ideology, is the repository of whatever is symbolically expelled from hegemonic masculinity [...]. Hence, from the point of view of hegemonic masculinity, gayness is easily assimilated to femininity.”

surge da interação do gênero com outras estruturas como classe e raça, pois dela surgem mais relações entre masculinidades. A marginalização é relativa à autorização da masculinidade hegemônica do grupo dominante. A autora afirma que esse não é o termo ideal, mas é o melhor possível para fazer referência às relações entre as masculinidades em classes ou grupos étnicos dominantes e subordinados⁴⁷. Também é possível existir a relação de marginalização e autorização entre masculinidades subordinadas. Temos, portanto, dois tipos de relação: hegemonia, dominação/subordinação e cumplicidade de um lado; marginalização/autorização de outro. Esses tipos propiciam uma estrutura que, apesar de limitada, nos permite analisar masculinidades específicas. Por fim, a autora enfatiza que “termos como ‘masculinidade hegemônica’ e ‘masculinidades marginalizadas’ nomeiam não tipos de caráter fixos, mas configurações de prática geradas em situações particulares em uma estrutura cambiante de relações.” (*ibidem*, p. 80-81) Assim, pensando nas relações entre as masculinidades na peça, podemos dizer que a masculinidade do grupo de estivadores, em que Eddie se inclui, caracterizaria uma masculinidade hegemônica na configuração de práticas de gênero da comunidade em que estão. Como Eddie e os estivadores se identificam com Marco, sua masculinidade é aproximada dessa masculinidade hegemônica. Contudo, ele não se encontra no mesmo nível de autoridade que Eddie, por estar em uma situação financeira pior e ser um hóspede na casa da família Carbone. Nesse sentido, há uma relação de cumplicidade entre sua masculinidade e a de Eddie ao se reconhecerem como “chefes” de suas respectivas famílias, e quando Marco concorda em se submeter à autoridade de Eddie durante sua estadia. Já no caso de Rodolpho, é possível dizer que sua masculinidade é subordinada, ou mesmo marginalizada em relação às performances de masculinidade de Eddie e dos outros estivadores. Como Marco, sua situação financeira também não é boa, mas também há o agravante de que, por não performar sua masculinidade da maneira esperada pelo padrão dos estivadores, esta passa pelo embaçamento simbólico com a feminilidade e o jovem é “expulso” do círculo de legitimidade. Sua subordinação e exclusão aparecem na forma dos boicotes pessoais por parte de Eddie e da estigmatização de sua masculinidade por parte dos outros estivadores. Se tivéssemos uma hierarquia de masculinidades a partir dessa lógica de relações, ela poderia ser arrumada da seguinte forma: Rodolpho (na base) -> Marco -> Eddie/outros estivadores.

⁴⁷ Ela exemplifica dizendo que o fato de atletas negros nos EUA poderem ser exemplares de uma masculinidade hegemônica por conta de sua fama e riqueza não possui um efeito cascata, ou seja, não permite uma autoridade social aos homens negros em geral.

Como vimos anteriormente, a principal forma pela qual se dá o estigma de Rodolpho é a sua associação à música *Paper Doll*. Entretanto, se considerarmos a própria letra dessa música, observaremos que o conteúdo da terceira, quarta e quinta estrofes da música revela, na verdade, o tipo de relação que Eddie gostaria de estabelecer com Catherine:

Vou dizer para vocês, meninos, é difícil ficar sozinho

E é difícil amar uma boneca que não é sua

Estou cansado de todas elas, nunca mais vou me apaixonar

Diga, menino, o que você vai fazer?

Vou comprar uma boneca de papel que eu possa chamar de minha

Uma boneca que outros camaradas não possam roubar

E então os sedutores, sedutores rapazes com seus sedutores, sedutores olhos

Terão que flertar com bonecas que sejam reais

Quando eu chegar em casa à noite ela estará esperando

Ela será a boneca mais verdadeira em todo o mundo

Eu prefiro ter uma boneca de papel para chamar de minha

A ter uma garota real e inconstante ao vivo ⁴⁸

Como o eu lírico na música, Eddie ama/deseja alguém que não pertence a ele. Ele é quem deseja que Katie fosse uma boneca de papel: uma mulher que ninguém roubaria dele e que sempre faria o que ele quer. Desta forma, ela estaria sempre esperando por ele e nunca o desapontaria. Como também já visto anteriormente, Eddie tenta controlá-la justamente como se fosse uma boneca ao criticar suas roupas e seu jeito de andar, e ao tentar decidir para onde ela pode ir e com quem deve interagir. A reclamação de Eddie, “Ele [*Rodolpho*] está

⁴⁸ I'll tell you boys, it's tough to be alone / And it's tough to love a doll that's not your own / I'm through with all of them, I'll never fall again / Say boy, whatcha gonna do?

I'm gonna buy a paper doll that I can call my own / A doll that other fellows cannot steal / And then the flirty, flirty guys with their flirty, flirty eyes / Will have to flirt with dollies that are real

When I come home at night she will be waiting / She'll be the truest doll in all this world / I'd rather have a paper doll to call my own / Than have a fickle-minded real live girl

roubando [*Catherine*] de mim!” (Ato 1, p. 37)⁴⁹, também confirma essa noção. Além disso, ele já “possui” uma *garota real ao vivo*, que é sua esposa, mas não é por ela que se interessa.

Eddie tenta convencer a todos do seu círculo mais próximo de que Rodolpho não é um bom homem, logo, não é um bom namorado/marido para Katie. Quando Beatrice percebe a situação e expõe a inveja/o ciúme de Eddie, ele não o reconhece e diz: “*Dele?* Rapaz, você não tem uma opinião muito boa de mim.” (Ato 1, p.23)⁵⁰. Ao enfatizar o pronome “*Dele?*”, entendemos que Eddie se enxerga como um homem melhor do que Rodolpho, portanto não vê motivos para sentir inveja/ciúmes. Conversando com Alfieri, por sua vez, diz “Ele é um cara loiro. Tipo... platinado. [...] Quer dizer, se você fechar o papel rápido – você poderia assoprá-lo.” (Ato 1, p. 34-35)⁵¹. Para Eckert e McConnell-Ginet (2003), costumamos naturalizar aspectos que, na verdade, são signos arbitrários, como as cores. As atribuições de gênero se misturaram à nossa visão das cores, por estas serem tão importantes na nossa forma de pensar sobre gênero. Por isso, muitas pessoas veem a cor rosa como mais delicada do que a azul, e a atribuem às mulheres. (p. 16) O mesmo raciocínio se aplica ao cabelo de Rodolpho. Ao criticar seu tom de loiro platinado, Eddie o constrói como uma figura leve e frágil como um papel. Eddie está associando algo arbitrário, no caso, uma cor, ao sexo e, por consequência, ao gênero, pois considera que apenas mulheres podem ter cabelo platinado. Mais uma vez, então, posiciona Rodolpho como menos masculino em relação a si próprio e aos outros homens da comunidade.

A visão da masculinidade questionável de Rodolpho é observada mais uma vez por Eddie, ao afirmar para Alfieri que “O cara não é direito” (Ato 1, p. 34)⁵². Nesse momento, Eddie está tentando dizer que Rodolpho é homossexual, mas essa possibilidade é tão desagradável para ele, que não consegue dizê-la de outra forma. Aqui, observamos que o valor de Rodolpho como ser humano é definido não só pela performance de sua masculinidade, como pela sua sexualidade, visto que, se ele é homossexual, ele não é direito, logo não é uma boa pessoa. Ao comentarem sobre como as crianças são introduzidas no “mercado heterossexual” antes mesmo de desenvolverem qualquer espécie de desejo/atividade heterossexual, Eckert e McConnell-Ginet (2003) abordam essa forma de valoração pessoal:

⁴⁹ “He’s stealing [*Catherine*] from me!”

⁵⁰ “Of *him?* Boy, you don’t think much of me.”

⁵¹ “He’s a blond guy. Like . . . platinum. [...] **Eddie** I mean if you close the paper fast – you could blow him over.”

⁵² “The guy ain’t right, Mr Alfieri.”

a ordem social é – fundamentalmente – heterossexual, dramaticamente mudando os termos dos arranjos de gênero. O que era apropriado para meninos e meninas simplesmente como indivíduos masculinos e femininos agora os define em relação a uma ordem social. Seu valor como seres humanos e suas relações com os outros são baseadas na sua adesão às normas de gênero. E a diferenciação dessas normas se intensifica conforme a diferenciação de masculino e feminino se funde com o envolvimento entre homem e mulher. (ECKERT; MCCONNELL-GINET, 2003, p. 26, tradução livre)⁵³

Ao nos apoiarmos nos pressupostos das autoras, verificamos que Eddie funde as noções de sexo biológico, gênero e orientação sexual. Para ele, como Rodolpho não adere às normas de gênero ao performar uma masculinidade que ele associa ao feminino, está mais próximo de uma mulher do que de um homem. Essa aproximação torna-o homossexual, pois se ele é parecido com uma mulher, que, por sua vez, também deve ser heterossexual, só é possível que ele goste de homens. Todo esse conjunto, que existe apenas na mente de Eddie e não é confirmado em nenhum momento de fato na peça, faz com que Rodolpho receba uma valoração negativa. Ele é classificado como uma pessoa ruim, e, como tal, é “punido” por Eddie e os outros estivadores. Tomo emprestadas as palavras de Butler (1988) em relação à noção de punição. Segundo a autora, como o gênero é um projeto corporal que possui como finalidade a sobrevivência cultural, caracterizá-lo como uma estratégia de sobrevivência sugere melhor a situação de coação sob a qual a performance de gênero ocorre. Assim, o gênero é uma performance que tem consequências punitivas, e os indivíduos que não o performam corretamente são regularmente punidos, direta ou indiretamente, pois “gêneros distintos são parte daquilo que ‘humaniza’ os indivíduos inseridos na cultura contemporânea” (BUTLER, 1988, p. 522). Isto posto, é possível considerar que Rodolpho é punido por não performar sua masculinidade da maneira considerada ‘correta’ pela comunidade em que está inserido. Portanto, Eddie o enxerga como um homem que não é direito e tenta acabar com o relacionamento do jovem casal. Os outros estivadores, por sua vez, caçoam da figura distinta de Rodolpho. A punição consiste no fato de ele não ser semelhante aos estivadores.

Inclusive, na última cena do Ato Um, Eddie tenta ensinar Rodolpho a lutar boxe, como um pretexto para mostrar sua superioridade física e poder dá-lo um pequeno golpe no rosto. Connell (2005) também comenta brevemente em seu livro sobre a relação entre masculinidade e esporte. Para a autora, o esporte “proporciona uma demonstração contínua dos corpos dos homens em movimento”, e suas regras colocam esses corpos em competições

⁵³ “the social order is – fundamentally – heterosexual, dramatically changing the terms of the cohort’s gender arrangements. What was appropriate for boys and girls simply as male and female individuals now defines them with respect to a social order. Their value as human beings and their relations to others are based in their adherence to gender norms. And the differentiation of these norms intensifies as differentiation of male and female merges with engagement between male and female.”

estilizadas uns com os outros. A vitória de um lado é possível pela combinação de força superior – viabilizada por tamanho, preparo físico e trabalho em equipe –, e habilidade superior – viabilizada por planejamento, prática e intuição. Assim, a personificação da masculinidade no esporte envolve mais do que apenas um órgão, mas um padrão de desenvolvimento e uso do corpo, além de habilidades altamente específicas. Além disso, a “organização institucional do esporte embute relações sociais definidas: competição e hierarquia entre homens, exclusão e dominação das mulheres. Essas relações sociais de gênero são ambas realizadas e simbolizadas nas performances corporais”, que, ao mesmo tempo, surgem por meio dessas estruturas. Por fim, pensarmos na “constituição da masculinidade por meio da performance corporal significa que o gênero é vulnerável quando a performance não pode ser sustentada” (CONNELL, 2005, p. 54) Logo, Eddie leva a competição contra Rodolpho, que existe apenas em sua mente, para a performance corporal, concreta, através do esporte. Eddie espera que fique nítido, conforme os dois se movimentam, que tanto sua força como sua habilidade são superiores à força e à habilidade de Rodolpho, e, portanto, espera a confirmação de sua ideia de que Rodolpho é “menos homem”, posicionando-o na base da hierarquia. Se Rodolpho não sustenta a performance como Eddie acha que ele deveria, então seu gênero e, por consequência, sua masculinidade tornam-se vulneráveis, de forma que Eddie sente-se no direito de diminuí-la. O pequeno golpe que ele desfere a Rodolpho, surpreendendo-o, encerra a competição, indicando um vencedor (Eddie). Vale ressaltar que, mesmo antes de as personagens começarem a boxear levemente, Eddie introduz o assunto de uma forma que já coloca o rapaz em desvantagem. Ao convidar os irmãos para assistir a uma luta, diz a Rodolpho: “Aposto que você já fez um pouco [*de boxe*], heh?” (Ato 1, p. 44)⁵⁴. Recebendo uma negativa de Rodolpho, responde: “Bem, vamos, eu te ensino.” (Ato 1, p. 44)⁵⁵ Quando Eddie pergunta se o jovem já lutou boxe, é uma possibilidade que ele já esperaria uma resposta negativa, visto que, para ele, Rodolpho não demonstra virilidade. Logo, quando Eddie diz que o ensinará, colocando-se na posição de professor, de alguém com mais conhecimento e experiência, ele já delineia uma situação assimétrica que o favorece.

Marco, porém, nota o incômodo e a estratégia de Eddie com Rodolpho e, mesmo não verbalizando sua percepção, busca utilizar as mesmas “armas” de Eddie e reverter a situação, mostrando que consegue defender o irmão:

⁵⁴ “Betcha you have done some [*boxing*], heh?”

⁵⁵ “Well, come on, I’ll teach you.”

[...] MARCO *pega uma cadeira, coloca-a na frente de EDDIE, e olha para ela. BEATRICE e EDDIE o observam.*

MARCO: Você consegue levantar essa cadeira?

EDDIE: O que você quer dizer?

MARCO: Daqui. *Ele fica em um só joelho com uma mão atrás de suas costas, e segura a parte de baixo de uma das pernas da cadeira, mas não a levanta.*

EDDIE: Claro, por que não? *Ele vai à cadeira, ajoelha, segura a perna, levanta a cadeira uma polegada, mas ela tomba no chão. Nossa, isso é difícil, eu não sabia disso. Ele tenta de novo, e de novo falha. Está em um ângulo, é por isso, né?*

MARCO: Aqui. *Ele ajoelha, segura, e com esforço levanta lentamente a cadeira cada vez mais alto, colocando-se de pé agora. Rodolpho e Catherine param de dançar conforme/enquanto Marco levanta a cadeira acima de sua cabeça.*

MARCO está face a face com EDDIE, uma tensão hostil prendendo seus olhos e mandíbula, seu pescoço rígido, a cadeira levantada como uma arma sobre a cabeça de EDDIE – e ele transforma o que pode parecer como um olhar irritado de aviso em um sorriso de triunfo, e o sorriso de EDDIE desaparece enquanto ele absorve seu olhar. (Ato 1, p. 45-46)⁵⁶

Como o exemplo acima evidencia, Marco cria uma situação em que consegue medir forças com Eddie. Apesar de essa disputa não ocorrer por meio de um esporte, ela também se dá através das performances corporais das personagens. Como há uma identificação entre as performances de masculinidade dos dois, a disputa de poder é inicialmente equiparada. Contudo, ao final do excerto observamos uma mudança de poder de Eddie para Marco, sendo este quem vence a disputa. Pensando em um continuum de força e habilidade superior, teríamos uma nova hierarquia: Rodolpho -> Eddie -> Marco, sendo Marco o homem mais forte e habilidoso dos três. Este, que antes era visto por Eddie como semelhante, mostra-se na verdade, mais viril do que Eddie, por ser aquele que tem a força física para levantar a cadeira. O irmão de Rodolpho consegue não só mostrar que é capaz de protegê-lo, como enfraquecer a masculinidade hegemônica de Eddie.

⁵⁶ “[...] MARCO takes a chair, places it in front of EDDIE, and looks down at it. BEATRICE and EDDIE watch him. / MARCO: Can you lift this chair? / EDDIE: What do you mean? / MARCO: From here. He gets on one knee with one hand behind his back, and grasps the bottom of one of the chair legs but does not raise it. / EDDIE: Sure, why not? He comes to the chair, kneels, grasps the leg, raises the chair one inch, but it leans over to the floor. Gee, that’s hard, I never knew that. He tries again, and again fails. It’s on an angle, that’s why, heh? / MARCO: Here. He kneels, grasps, and with strain slowly raises the chair higher and higher, getting to his feet now. Rodolpho and Catherine have stopped dancing as Marco raises the chair over his head. / MARCO is face to face with EDDIE, a strained tension gripping his eyes and jaw, his neck stiff, the chair raised like a weapon over EDDIE’s head – and he transforms what might appear like a glare of warning into a smile of triumph, and EDDIE’s grin vanishes as he absorbs his look.”

Já no Ato Dois, a estratégia que Eddie utiliza para provar a Katie que Rodolpho não é bom para ela nos coloca em dúvida em relação aos próprios sentimentos de Eddie por Rodolpho. O início do ato mostra a primeira vez em que Katie e Rodolpho ficam sozinhos na casa. Eddie chega bêbado e fica extremamente perturbado ao deduzir que eles tiveram relações sexuais, exigindo que Rodolpho vá embora. Quando Catherine diz que também precisa sair de casa e se prepara para fazê-lo, ocorrem os seguintes desdobramentos:

EDDIE: Você não vai a lugar nenhum.

CATHERINE: Eddie, eu não vou mais ser um bebê! Você – *Ele abre os braços repentinamente, puxa-a para si, e enquanto ela luta para se libertar, ele a beija na boca.*

RODOLPHO: Não! *Ele puxa o braço de Eddie.* Pare com isso! Tenha respeito por ela!

EDDIE, *girado por Rodolpho*: Você quer alguma coisa?

RODOLPHO: Sim! Ela será minha esposa. É isso que eu quero. Minha esposa!

EDDIE: **Mas o que você vai ser?**

RODOLPHO: Vou te mostrar o que eu vou ser!

[...]

EDDIE: Vamos, me mostra! O que você vai ser? Me mostra!

RODOLPHO, *com lágrimas de fúria*: Não diga isso para mim!

RODOLPHO *voa nele em ataque.* **EDDIE segura seus braços, rindo, e, de repente, o beija.**

CATHERINE: Eddie! Solte, você me ouviu! Eu vou matar você! Solta ele!

Ela arranha o rosto de EDDIE e EDDIE liberta RODOLPHO. EDDIE permanece ali com lágrimas rolando pelo seu rosto enquanto ele ri sarcasticamente de RODOLPHO. Ela o está encarando, horrorizada. RODOLPHO está rígido. Eles parecem animais que se atacam e separam sem uma decisão, cada um esperando pelo humor do outro.

EDDIE, *para Catherine*: **Viu?** (Ato 1, p. 52)⁵⁷

⁵⁷ “EDDIE: You ain’t goin’ nowheres. / CATHERINE: Eddie, I’m not gonna be a baby any more! You – He reaches out suddenly, draws her to him, and **as she strives to free herself he kisses her on the mouth.** / RODOLPHO: Don’t! He pulls on Eddie’s arm. Stop that! Have respect for her! / EDDIE, spun round by Rodolpho: You want something? / RODOLPHO: Yes! She’ll be my wife. That is what I want. My wife! / EDDIE: **But what’re you gonna be?** / RODOLPHO: I show you what I be! / [...] / EDDIE: Come on, show me! What’re you gonna be? Show me! / RODOLPHO, with tears of rage: Don’t say that to me! / RODOLPHO flies at him in attack. **EDDIE pins his arms, laughing, and suddenly kisses him.** / CATHERINE: Eddie! Let go, ya hear me! I’ll kill you! Leggo of him! / She tears at EDDIE’s face and EDDIE releases RODOLPHO. EDDIE stands there with tears rolling down his face as he laughs mockingly at RODOLPHO. She is staring at him in horror. RODOLPHO is rigid. They are like animals that have torn at one another and broken up without a decision, each waiting for the other’s mood. / EDDIE, **to Catherine: You see?”**

Apesar de o beijo de Eddie em Katie ser relativamente previsível nessa situação, o beijo em Rodolpho ocorre como um ato inesperado. A princípio, Eddie teria feito isso como forma de provar que Rodolpho é homossexual, portanto, um par incompatível para Katie. A partir de sua pergunta “O que você vai ser?”, subentende-se que Eddie está reforçando a ideia de que Rodolpho é como uma mulher, mas, como Catherine já seria a esposa, ele não poderia ocupar essa posição. Contudo, é sabido que a bebida ajuda na liberação de desejos que são reprimidos pelo indivíduo quando sóbrio. Dessa forma, é possível contemplar a possibilidade de Eddie sentir-se não só atraído por Catherine, como por Rodolpho. A peça possui dois momentos⁵⁸ que podem corroborar essa hipótese, sendo um deles o pequeno diálogo a seguir:

EDDIE: [...] Todas as atrizes querem ficar por aqui.

RODOLPHO: [...] Na Itália também! Todas as garotas.

[...] RODOLPHO *está levantando uma xícara.*

EDDIE – ele está olhando Rodolpho de cima para baixo, e há uma suspeita oculta: É, heh?

RODOLPHO: Sim! *Ri, indicando Catherine.* Especialmente quando elas são tão bonitas!

EDDIE está [...] acompanhando enquanto ela coloca uma colher de açúcar na xícara dele, seu rosto marcado de preocupação (Ato 1, p. 22-23)⁵⁹

Quando Eddie examina a aparência de Rodolpho, pode-se enxergar sua observação como uma suspeita, como se estivesse examinando um concorrente com quem disputará pela atenção de Katie, ou como uma curiosidade do próprio Eddie em relação a ele, dado que Rodolpho é diferente de si e isso lhe causa um estranhamento. Outra possível pista está em um dos diálogos entre Eddie e Alfieri, em que aquele tenta convencê-lo de que Rodolpho não é direito. Eddie descreve o rapaz da seguinte maneira: “Duas noites atrás minha sobrinha traz um vestido que é pequeno demais para ela [...]. Ele pega o vestido, estende-o na mesa, ele o corta; um - dois - três, ele faz um novo vestido. Quer dizer, ele parecia tão doce ali, como um

⁵⁸ O momento em que Eddie fica corado ao ver Rodolpho cantando, já citado anteriormente na página 28, também poderia ser considerado uma terceira pista.

⁵⁹ “EDDIE: [...] All actresses they want to be around here. / RODOLPHO: [...] In Italy too! All the girls. / [...] RODOLPHO *is lifting a cup.* / EDDIE – *he is sizing up Rodolpho, and there is a concealed suspicion:* Yeah, heh? / RODOLPHO: Yes! *Laughs, indicating Catherine.* Especially when they are so beautiful! / EDDIE *is [...]* *watching as she pours a spoonful of sugar into his cup, his face puffed with trouble.*”

anjo – você poderia beijá-lo de tão doce que ele estava.” (Ato 1, p. 35)⁶⁰ Se Eddie o associa à figura feminina e diz que poderia beijá-lo de tão doce, é possível que tenha sentido atração por Rodolpho, especialmente por aproximá-lo das características de uma mulher. Ou, no mínimo, Rodolpho coloca em xeque suas concepções acerca da masculinidade. As contribuições de Stuart Hall sobre identidade em *A identidade cultural na pós-modernidade*, mesmo que os sujeitos em questão estejam situados na modernidade, são pertinentes para a compreensão da atitude da personagem: “nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas [...] Se sentimos que temos uma identidade unificada desde o nascimento até a morte é apenas porque construímos uma cômoda estória sobre nós mesmos ou uma confortadora ‘narrativa do eu’” (HALL, 2003, p.13). Nesse sentido, Eddie tem sua identidade deslocada/desestabilizada por Rodolpho. Até a chegada dos irmãos, de acordo com o comentário feito por Alfieri, ele nunca havia esperado ter um destino. Ele trabalha, cria a família, vai ao boliche, come, envelhece, e morre. (Ato 1, p. 23). Assim, nunca questionara sua condição como homem, nem a forma pela qual exercia sua masculinidade (ainda menos sua orientação sexual). Rodolpho apresenta-o a uma nova forma de ser homem, e isso representa um choque para Eddie, inclusive por perceber que Katie se interessa por uma forma de ser homem que não é como a sua. Essa ideia leva à última possibilidade para o beijo que dá em Rodolpho: Eddie o beija porque, instintivamente, gostaria de ser ele e estar no lugar dele, por mais anormal que o rapaz lhe pareça.

Independentemente de seus reais motivos, os beijos que Eddie dá em Katie e Rodolpho configuram uma violência, visto que ocorrem à força. Por fim, as contribuições de Pedro Paulo de Oliveira em seu texto *Discursos Sobre a Masculinidade* (1998) se fazem pertinentes para a análise deste aspecto. Em seu apanhado teórico, o autor comenta as abordagens psicologizantes da masculinidade, que facilitaram uma inversão na crença popular, reclassificando o homem como o verdadeiro “sexo frágil”. Uma delas é a de Kaufman (1994): para ele, a violência do estupro revela a ambiguidade da relação entre homem e mulher, porque ao mesmo tempo em que expressa poder sobre as mulheres, paradoxalmente também revela as fragilidades e inseguranças típicas da artificialidade e precariedade da masculinidade. Para os autores desse tipo de análise psicologizante, “a força é sempre uma máscara para a insegurança e a fragilidade masculinas”. (OLIVEIRA, 1998, p. 96) Seguindo essa linha de argumentação da inversão do “sexo frágil”, a fragilidade

⁶⁰ “Couple of nights ago my niece brings out a dress which it’s too small for her [...]. He takes the dress, lays it on the table, he cuts it up; one-two-three, he makes a new dress. I mean **he looked so sweet there, like an angel – you could kiss him he was so sweet.**”

masculina é, portanto, “um fato paradoxalmente demonstrado em situações onde a dominação se expressa. E não apenas no caso do estupro, mas também em todas as outras esferas onde o poder do homem se manifesta.” (p. 7) Dessa forma, verificamos que a masculinidade hegemônica de Eddie na casa é mais frágil do que parece. Ao sentir que está perdendo o controle sobre sua sobrinha e ao ter sua identidade desestabilizada pelos irmãos, especialmente por Rodolpho, Eddie apela para a violência física com Katie e o namorado.

A peça tem seu desfecho com a morte de Eddie momentos antes do casamento de Catherine. Eddie denuncia os dois irmãos para a Imigração, traindo a lei de silêncio da comunidade. Também entra em questão o código de honra italiano: Rodolpho conseguirá ficar no EUA porque se casará com Katie. Todavia, Marco será deportado. Perdendo sua fonte de renda e, conseqüentemente, a renda para a sua família, Marco acusa Eddie na frente de toda a vizinhança, cuspidando em seu rosto. Quando Marco sai da prisão, as duas personagens entram em um combate físico, Marco desejando vingança e Eddie querendo seu nome de volta, desfazendo a humilhação pública. A briga termina com Marco revertendo um golpe de Eddie, que morre por sua própria faca, em sua própria mão. Assim, a personagem de Eddie não sabe lidar com a perda de autoridade sobre a sobrinha, nem com a paixão desta por um homem totalmente diferente de si, e tamanho é seu incômodo que decide trair as regras da comunidade, desencadeando uma resolução violenta da situação. Kaufman (1994, *apud* OLIVEIRA, 1998, p. 97) diz que o ego masculino é construído sobre uma estrutura de violência internalizada, de forma que o homem, além da mulher transformada em objeto de sua violência, também é vítima de si próprio. E é exatamente assim que a personagem de Eddie é construída. Quanto mais este tenta controlar Katie e diminuir Rodolpho como sujeito, mais ele atrai seu fim trágico como consequência de suas ações, assim como nas tragédias gregas. E mais a sua performance de masculinidade é colocada em questão/questionada pelas/sofre resistência das outras personagens. Marco coloca a masculinidade hegemônica de Eddie em xeque fisicamente, na disputa corpo-a-corpo. Já Rodolpho coloca-a em xeque sendo simplesmente ele mesmo, subvertendo naturalmente os arranjos sociais de gênero da comunidade em que se insere.

3. Considerações finais

No início deste trabalho, vimos alguns fatos sobre a vida de Arthur Miller e o contexto da comunidade ítalo-americana de *A View from the Bridge*, marcada pelo contato com a cultura americana do pós-guerra e o código de honra italiano baseado nas antigas da máfia. Antes de analisar as masculinidades das personagens Eddie, Marco e Rodolpho, fez-se necessário, também, tecer algumas considerações acerca do gênero e da masculinidade.

Concluimos que não é possível falar de masculinidade sem falar em gênero nem em identidade. Esses conceitos não são compartimentos separados, nem seria produtivo tentar simplesmente encaixar as personagens em compartimentos como esses. Essas categorias de estudo são interconectadas e instáveis, e ocorrem nas relações que se dão no micro e no macro ambiente em que os indivíduos se encontram. Se gênero e identidade não são estanques, tampouco é a masculinidade. Um mesmo cenário cultural possibilita a produção e a performance de diferentes masculinidades, que não devem ser tomadas como categorias fixas. ‘Masculino’ e ‘feminino’ já são termos por si só difíceis de definir por conta do caráter variável historicamente e politicamente carregado do gênero, e do dinamismo das relações em que ele se constitui. Assim, como Connell (2005) explica, “masculinidade” é um conceito inerentemente relacional, existindo em contraste com “feminilidade” e envolvendo a interação entre personalidade e relações sociais. Também é importante observarmos as relações estabelecidas entre as diferentes masculinidades que existem. Partindo desses pressupostos, portanto, pensamos as masculinidades como configurações de prática e analisamos a performance da masculinidade da personagem central, Eddie, em contraste com as feminilidades de Catherine e Beatrice e com as masculinidades de Marco e Rodolpho.

Miller desenvolve o herói trágico personificado na grande complexidade da personagem Eddie Carbone, que, levado ao extremo por sua paranóia e seu desejo reprimido, vai contra a lei da comunidade e, assim, ação a ação, atrai sua própria morte como consequência. Se o senso de comunidade é alto, também as amarras sociais que constroem a visão de masculinidade entre os estivadores são apertadas e dificilmente flexíveis. A dinâmica familiar construída por Eddie, Beatrice e Catherine posiciona-o hegemonicamente em relação às mulheres. Eddie nunca precisou pensar em sua condição como homem, nem refletir sobre sua performance de masculinidade, principalmente por ser o único homem tido como padrão

na convivência familiar. A chegada dos primos de Beatrice permite o contato com ‘o outro’, e abalam o mundo tal como Eddie conhecia. A masculinidade de Eddie é confrontada dentro e fora de seus próprios padrões. Ele encontra alguém ainda mais forte e viril do que ele, Marco, e alguém totalmente diferente dele, Rodolpho. Além disso, Eddie ajuda a abalar seu próprio controle de masculinidade hegemônica. Como o texto de OLIVEIRA (1998) bem elucida, se a masculinidade é poder por um lado, é extremamente frágil por outro, porque não existe como a fortaleza biológica e indestrutível que acreditamos que ela seja. Essa masculinidade é mais uma expectativa social do que uma realidade: é “de papel” (p. 97). O uso desse termo para caracterizar a masculinidade é ainda mais interessante para as reflexões finais sobre a peça. A comparação de Rodolpho a um papel ou, ainda, a uma boneca de papel, é bem marcada na fala de Eddie e de outros estivadores. Contudo, concluímos que o próprio Eddie é quem tem a masculinidade de papel. Talvez ele se incomode com Rodolpho porque enxerga alguém que poderia ser sem a carapaça da sua masculinidade, visto que Eddie parece nunca ter considerado a possibilidade de existirem outras formas de ser homem.

Novamente, a ideia desse trabalho não era posicionar as masculinidades das personagens em “caixinhas”, mas mostrar que elas são muito mais complexas do que parecem, e que são vários os fatores a serem considerados quando tentamos analisar a performance de masculinidade de determinado indivíduo. Ademais, como vimos que Miller de fato esteve na comunidade de Red Hook, apesar de o autor não ter tido o propósito de representar fielmente o que viu, a peça possui seu valor etnográfico no sentido de, talvez, nos dar algumas pistas iniciais sobre como as relações de masculinidades se estabeleceram na comunidade de Red Hook nos anos 1950.

REFERÊNCIAS

BUTLER, Judith. Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory. **Theatre Journal**, Baltimore, v. 40, no. 4, p. 519-531, dez. de 1988.

CLARK, William A. V. *Immigrants and the American Dream: Remaking the Middle Class*. Nova York: The Guilford Press, 2003.

CONNELL, R. W. *Masculinities*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 2005. 2ª ed.

DIAS, Daise Lílian F. O Fracasso do Sonho Americano em *A Morte do Caixeiro Viajante* de Arthur Miller. **Revista Vivência**, Natal, no. 34, p. 113-118, 2008.

ECKERT, Penelope; MCCONNELL-GINET, Sally. *Language and Gender*. Nova York: Cambridge University Press, 2003.

GOTTFRIED, Martin. *Teatro Dividido: A Cena Americana no Pós-Guerra*. Rio de Janeiro: Bloch, 1970.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP & A, 2003. 8ª ed.

MILLER, Arthur. *A View from the Bridge*. Nova York: Penguin Group, 2009.

NUNES, Maria Lúcia T.; TEIXEIRA, Rita P.; SOUZA, Rodrigo Luis B. PROJEÇÃO: o conceito, o processo e os testes projetivos. In: MACEDO, Mônica M. K.; WERLANG, Blanca S. G. (Orgs.) **Psicanálise & Universidade: potencialidades teóricas no cenário da pesquisa**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2012.

OLIVEIRA, Pedro Paulo de. Discursos Sobre a Masculinidade. **Revista Estudos feministas**, Florianópolis, v. 6, no. 1, p. 91-112, 1998.

SILVA, Tomaz Tadeu da. A produção social da identidade e da diferença. In: SILVA, T. T. (Org.) **Identidade e diferença. A perspectiva dos Estudos Culturais**. Petrópolis: Vozes, 2000.

THE MILLS BROTHERS. *Paper Doll*. Disponível em: <https://genius.com/The-mills-brothers-paper-doll-lyrics> Acesso em 02/12/2019. Acesso em: 25/09/2019.

TRUEMAN, Matt. *Arthur Miller's The Hook: world premiere for 'snarling beast of a play'*. Disponível em: <https://www.theguardian.com/stage/2015/jun/10/arthur-millers-the-hook-world-premiere-for-snarling-beast-of-a-play>. Acesso em: 30/09/2019

REFERÊNCIAS RECOMENDADAS

About Red Hook. **Independent Lens**. Disponível em: <http://www.pbs.org/independentlens/redhookjustice/redhook.html>. Acesso em 25/09/2019.

A brief chronology of Arthur Miller's life (1915-2005) and works (continued to the present day). **The Arthur Miller Society**. Disponível em: <https://arthurmillersociety.net/am-chronology/>. Acesso em: 20/09/2019

KIERNAN, Robert F. *A Literatura Americana pós 1945: Um Ensaio Crítico*. Rio de Janeiro: Nórdica, 1983.

OTIS, Ginger Adam. *Inside New York's 'Waterfront' mob*. <https://nypost.com/2010/06/20/inside-new-yorks-waterfront-mob/>. Acesso em: 30/09/2019.

ROSSI, Amanda. *Medo do comunismo nos EUA: os professores perseguidos e demitidos nos anos 50 sob a suspeita de serem 'vermelhos'*. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-46502709> . Acesso em: 02/10/2019.

WARD, Nathan. *The tragic, violent history of the Brooklyn waterfront*. Disponível em: <https://crimereads.com/the-tragic-violent-history-of-the-brooklyn-waterfront/>. Acesso em: 30/09/2019.

ANEXO



Brooklyn Bridge, aproximadamente 1950. Disponível em BBC Bitesize:
<https://www.bbc.co.uk/bitesize/guides/z3sr39q/revision/1>



Brooklyn Bridge, 1953. Disponível em NYC Department of Records & Information Services:
https://nycma.lunaimaging.com/luna/servlet/detail/RECORDSPHOTOUNITARC~21~21~597340~120227:dma_04108



Visão do lado rico da cidade a partir de Red Hook. Disponível em Center Theatre Group:
<https://www.centertheatregroup.org/news-and-blogs/news/2016/october/a-snapshot-of-red-hook-brooklyn-circa-1950/>



Algumas habitações de Red Hook. Disponível em NYC Department of Records & Information Services:
https://nycma.lunaimaging.com/luna/servlet/detail/RECORDSPHOTOUNITARC~15~15~445776~117253:mac_0801