

DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/1982-4017-26-11>

Recebido em: 05/05/2025 | Aprovado em: 20/03/2026

Artigo Original

Editor de Seção: Fábio José Rauhen

UMA LEITURA FOUCAULTIANA DA HOMOSSEXUALIDADE INSINUADA EM *CLOTHES FOR A SUMMER HOTEL*, DE TENNESSEE WILLIAMS

A Foucaultian Reading of the
Insinuated Homosexuality in *Clothes for
a Summer Hotel*, by Tennessee Williams

Una lectura foucaultiana de la
homosexualidad insinuada en *Clothes for
a Summer Hotel*, de Tennessee Williams

Luis Marcio Arnaut de Toledo*

Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil

Resumo: Este artigo analisa *Clothes for a Summer Hotel – A Ghost Play*, de Tennessee Williams, à luz da teoria foucaultiana da sexualidade, propondo uma leitura materialista e dialética da homoafetividade insinuada na relação entre os personagens F. Scott Fitzgerald e Ernest Hemingway. Longe de interpretar o texto como confissão biográfica ou representação identitária, a análise revela como a peça figura regimes discursivos de normatização, silêncio e fragmentação subjetiva. Por meio dos três volumes da *História da sexualidade*, de Michel Foucault, mapeiam-se os modos de produção simbólica da dissidência sexual em um contexto de colapso cultural. A dramaturgia antirrealista de Williams emerge como crítica à heteronormatividade burguesa e ao ideal de subjetividade coerente. O estudo evidencia que a peça não tematiza apenas o desejo homoerótico, mas também figura historicamente suas formas de controle, conflito e impossibilidade de enunciação.

Palavras-chave: Dramaturgia. Teatro. Heteronormatividade. Foucault. Antirrealismo.

Abstract: This article analyzes *Clothes for a Summer Hotel – A Ghost Play*, by Tennessee Williams, through the lens of Foucault's theory of sexuality, offering a materialist and dialectical reading of the homoaffective tension suggested in the relationship between F. Scott Fitzgerald and Ernest Hemingway. Rather than interpreting the play as a biographical confession or an identity-based representation, the analysis reveals how it dramatizes discursive regimes of normalization, silencing, and subjective fragmentation. Drawing on the three volumes of *The History of Sexuality* by Michel Foucault, the study maps out the symbolic production of sexual dissidence within a context of cultural collapse. Williams's antirealist dramaturgy emerges as a critique of bourgeois heteronormativity and the ideal of a coherent subjectivity. The study shows that the play does not merely address homoerotic desire, but historically figures its mechanisms of control, conflict, and the impossibility of articulation.

Keywords: Dramaturgy. Theater. Heteronormativity. Foucault. Antirealism.

Resumen: Este artículo analiza *Clothes for a Summer Hotel – A Ghost Play*, de Tennessee Williams, a la luz de la teoría foucaultiana de la sexualidad, proponiendo una lectura materialista y dialéctica de la homoafectividad insinuada en la relación entre los personajes F. Scott Fitzgerald y Ernest Hemingway. Lejos de interpretar el texto como confesión biográfica o representación identitaria, el análisis revela cómo

* Pesquisador independente. Engenheiro da Universidade de São Paulo. Doutor em Artes pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), com estágio pós-doutoral no Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (IA-UNICAMP). ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9301-2339>. E-mail: sp.vi@hotmail.com.

la obra dramatiza regímenes discursivos de normalización, silencio y fragmentación subjetiva. A través de los tres volúmenes de *La historia de la sexualidad*, de Michel Foucault, se mapean los modos de producción simbólica de la disidencia sexual en un contexto de colapso cultural. La dramaturgia antirrealista de Williams emerge como una crítica a la heteronormatividad burguesa y al ideal de subjetividad coherente. El estudio evidencia que la obra no solo tematiza el deseo homoerótico, sino que figura históricamente sus formas de control, conflicto e imposibilidad de enunciación.

Palabras clave: Dramaturgia. Teatro. Heteronormatividad. Foucault. Antirrealismo.

“A verdade do sexo não é a do ser, mas a do que se diz, do que se cala, do que se interdita.”

“A sexualidade deve ser entendida como um dispositivo histórico: uma grande rede que articula saberes, poderes e subjetividades” (Foucault, 1976, p. 84, 119)

1 INTRODUÇÃO

A peça *Clothes for a Summer Hotel – A Ghost Play* [Roupas para um hotel de verão – Uma peça de fantasma, 1980], de Tennessee Williams, configura-se como uma incursão singular e fantasmagórica na vida e na mitologia em torno do casal Zelda e F. Scott Fitzgerald. Não se trata, de tal modo, de uma narrativa biográfica convencional. Nesse caso, o dramaturgo adentra o terreno da memória disruptiva, da subjetividade fragmentada e da historicização do desejo, fazendo com que a construção dramática desfaça a linearidade temporal e crie uma atmosfera lúdica em que se dissolvem a distinção entre passado e presente e vida e morte. Nesse contexto rarefeito, emerge de maneira sutil, mas constante, uma tensão homoerótica entre Scott e Ernest Hemingway, figuras basilares da cultura e da literatura estadunidense que se tornam personagens reescritos por Williams. A homossexualidade dos dois escritores é insinuada em passagens de intimidade contida, silêncios carregados e memórias refratadas.

Essa dimensão homoerótica tende a ser encoberta por abordagens que enfatizam exclusivamente o colapso emocional ou a decadência do casal Fitzgerald. Sob tal perspectiva, a montagem original da peça na Broadway, em 1980, como se lê no registro da IBDB (2025), aponta para a fria acolhida do público e da crítica, que se mostraram pouco receptivos às ambiguidades e à densidade simbólica dessa dramaturgia tão diversa do que se esperava no circuito comercial estadunidense, acostumado com a contundência do realismo e do psicologismo. Thomas Adler (1987, p. 172), por sua vez, aloca-a entre as *late plays* de Williams [peças finais, escritas entre 1961 e 1983] e a caracteriza como uma tentativa de reelaboração do passado por meio de fantasmas e de uma poética antirrealista.

Isso posto, este artigo propõe uma leitura de *Clothes for a Summer Hotel – A Ghost Play* [doravante *Clothes*] que busca justamente evidenciar essa camada homoerótica, distanciando-se de interpretações biografistas e psicologizantes. Para tanto, fundamenta-se no aparato teórico de Michel Foucault, particularmente nas três obras que compõem sua *História da sexualidade: A vontade de saber* (Foucault, 1976), *O uso dos prazeres* (Foucault, 1984a) e *O cuidado de si* (Foucault, 1984b).

A escolha de Foucault e desses três volumes em especial se justifica pela pertinência metodológica e política que oferecem para uma análise materialista e dialética da peça

em questão. Uma vez que a sexualidade não é lida como uma essência reprimida ou uma identidade sufocada, Foucault propõe entendê-la como um campo histórico de produção de discursos, de regulação social e de constituição subjetiva (Foucault, 1976, p. 12-13). Nesse sentido, a sexualidade, segundo a perspectiva foucaultiana, não é uma realidade natural ou espontânea, mas uma forma histórica produzida por práticas discursivas e relações institucionais que a definem, a classificam e a controlam, estabelecendo padrões normativos que orientam comportamentos, desejos e constituição das subjetividades

Em *A vontade de saber* (Foucault, 1976), Foucault refuta a chamada hipótese repressiva, demonstrando que a modernidade não silenciou a sexualidade, mas que a colocou em regime de confissão, saber e normatização. No contexto de *Clothes*, a ponderação do pensador francês nos permite compreender a ausência/presença do desejo homoerótico como parte de um regime discursivo específico que produz e administra a homoafetividade como desvio ou segredo. A tensa relação entre Scott e Ernest, portanto, será lida à luz do dispositivo relativo não ao que se diz, mas, sim, pelo que se esconde, sondando de que forma a homossexualidade se inscreve na cena.

Já em *O uso dos prazeres* (Foucault, 1984a), Foucault desloca o foco para as práticas de busca de prazeres na Antiguidade, questionando a construção moderna da sexualidade como representativa da identidade. Aqui, interessa analisar a relação Scott/Ernest como sujeitos de uma erotização de práticas sociais e afetivas que escapam à codificação binária homo/hetero. Isso faz com que a tensão entre os personagens seja remetida a um campo de experimentação dos afetos e dos corpos que são tolhidos pelas normas burguesas de gênero e sexualidade.

Por fim, *O cuidado de si* (Foucault, 1984b) amplia essa problematização ao enfatizar o trabalho ético-estético da constituição de si, a partir de uma relação ativa e criativa consigo mesmo e com o desejo. Em *Clothes*, essa possibilidade se apresenta de maneira trágica: tanto Scott quanto Ernest fracassam em instaurar uma ética do cuidado de si e acabam tragados pelas exigências normativas, nas quais a homoafetividade latente é cerceada pelo medo da desonra, da exclusão social e da própria ruína subjetiva.

O uso articulado desses três volumes de Foucault, portanto, permite um mapeamento histórico e crítico da sexualidade tanto como construção social quanto campo de luta política no universo dos dois personagens. Aplicar esse método à obra de Williams historiciza o idealismo romantizado fora da esfera privada, como arena de conflitos históricos, sociais e políticos.

Por esse motivo também, o presente estudo propõe uma abordagem que recusa tanto as interpretações identitárias simplificadoras quanto as leituras biografistas tradicionais em relação ao autor e às personalidades figuradas como personagens¹. Antes, pretende-se evidenciar como a peça figura o surgimento fragmentário de subjetividades dissidentes, cuja possibilidade de existência é permanentemente ameaçada pelos mecanismos de normalização e silenciamento. Ao explorar a relação entre Scott e Ernest sob essa luz, busca-se revelar como *Clothes* aborda o impasse histórico mais amplo: o do desejo que, ao ser nomeado, é também capturado e reduzido.

¹ Outras personalidades reais figuradas na peça: Sara e Gerald Murphy, casal milionário e boêmio da década de 1920; a Senhora Patrick Campbell, atriz; Hadley Hemingway, a primeira esposa de Ernest; e possivelmente o ator e cantor francês Chocolat.

2 AS LATE PLAYS DE TENNESSEE WILLIAMS

O conceito de *late plays*, conforme desenvolvido por William Prosser (2009, p. 1-12), refere-se à fase final da produção dramaturgical de Tennessee Williams, abrangendo as obras compostas entre a década de 1960 e o início dos anos 1980. Essa fase é marcada por uma ruptura consciente com as convenções dramaturgicas comerciais que haviam consagrado Williams como um dos maiores nomes do teatro estadunidense: aparência de realismo psicológico e biografismo. Todavia, esse conjunto de obras se afasta do realismo poético, do enredo linear e da centralidade do conflito clássico, mais ainda do que as peças anteriores, para adotar formas mais fragmentadas, elípticas e experimentais. Elas revelam, uma inquietação formal que, embora frequentemente negligenciada pela crítica contemporânea, constitui um dos movimentos mais audaciosos da trajetória do autor.

Segundo Prosser (2009 p. 1-12), essas peças finais devem ser compreendidas no contexto de um duplo deslocamento: o estético, que rompe com a ideia de uma narrativa fechada e de personagens psicologicamente coesos; e o histórico e político, que registra o colapso das grandes utopias sociais e a crise do sujeito moderno. Williams, ao abdicar das formas comerciais consagradas que lhe haviam trazido sucesso, busca novas linguagens capazes de expressar a fragmentação e as incertezas de seu tempo.

A materialidade do colapso subjetivo, a desagregação da linguagem, o esmaecimento das fronteiras entre realidade e alucinação, a incorporação de elementos metateatrais e os expedientes da exclusão e da marginalidade compõem o repertório estético dessas obras. Prosser (2009, p. 13-14) enfatiza que essas peças refletem um intenso diálogo com o teatro experimental da época, incluindo influências do chamado teatro do absurdo, do *happening* e do teatro performático.

Para além disso, esse conjunto de peças é lido como uma revisitação de matérias que acompanharam a obra de Williams desde o início de sua carreira: a homoafetividade, a loucura, a exclusão social, a crise de identidade perante o capitalismo e a falência do sonho americano. Dessas peças, emerge uma perspectiva em que os personagens são confrontados com a obsolescência de suas aspirações e com a mercantilização irreversível da arte e da vida.

Tennessee Williams, portanto, reinventa seu próprio teatro com suas peças finais, assumindo os riscos da incompreensão crítica e da rejeição pública – o que, de fato, aconteceu. Para Prosser (2009), reconhecer a vitalidade e a radicalidade dessas obras é essencial para reavaliar a contribuição do dramaturgo não apenas como um cronista do Sul gótico ou do drama da família disfuncional e do desejo feminino, como o faz a leitura hegemônica. Para o pesquisador, Williams é um artista profundamente sintonizado com as mutações históricas, sociais e estéticas de seu tempo.

3 APRESENTAÇÃO DE CLOTHES FOR A SUMMER HOTEL

Dentro desse conjunto de *late plays*, *Clothes* ocupa um lugar emblemático. Com sua estreia em 1980, a peça figura um encontro espectral entre F. Scott e Zelda Fitzgerald, em meio a lembranças, pessoas reais surgindo como fantasmas e projeções do fracasso pessoal e social.

Os fantasmas em *Clothes for a Summer Hotel* permanecem em um estado purgatorial de limbo no tempo presente, congelados em momentos estáticos que dissolvem qualquer possibilidade de redenção futura. Diferentemente das “peças de memória” anteriores de Williams, que deslocam os personagens de forma mais romantizada para um enquadramento narrativo passado, os fantasmas desta peça falam do passado no tempo presente, lembrando ao público que “o passado — está sempre ainda presente” (280)² (Dorff, 2002, p. 162, grifo do autor, tradução nossa).

Como Prosser (2009, p. 96) aponta, Williams utiliza a biografia dos Fitzgerald como matéria-prima para explorar a falência do amor romântico, a mercantilização da arte e o esgotamento do ideal de autenticidade individual na sociedade capitalista.

A estrutura da peça é deliberadamente não linear. O tempo dramático é fluido, entrelaçando passado, presente e imaginação/alucinação em uma rede de cenas descontínuas e sobrepostas. Essa dissolução da temporalidade reflete, então, o estado psíquico dos personagens e figura a impossibilidade de uma narrativa histórica coesa na modernidade tardia.

A obra apresenta F. Scott Fitzgerald como um homem devastado pela culpa dos danos causados à esposa, pela insegurança criativa e pela incapacidade de lidar com o que foi considerado loucura de Zelda. Ela, por sua vez, é figurada não como uma figura patológica simplificada, mas como uma mulher cuja vitalidade criativa foi sistematicamente sufocada pelas exigências patriarcais e pelas expectativas sociais de gênero. A noção de loucura é, nesse contexto, colocada em evidência de forma incisiva, de modo que se revela a problemática da mulher estigmatizada como insana pela sociedade quando transgredir normas e convenções estabelecidas. Perante esse contexto, para Prosser (2009, p. 97), a peça subverte as narrativas tradicionais sobre os Fitzgerald, reconfigurando-os como metáforas da própria ruína do projeto cultural burguês.

Ademais, *Clothes* é uma obra profundamente autoconsciente (Prosser, 2009, p. 98). O que significa dizer, de certo modo, que Williams encena a crise do próprio teatro, do drama e do ideal do artista como arauto da transcendência estética. Não à toa a presença de fantasmas, as repetições, a desconstrução dos mitos culturais configurando uma estética da ruína presente em toda a peça.

Com relação à sua recepção, Prosser (2009, p. 99-100) informa que a expectativa de um Tennessee Williams clássico impediu muitos espectadores e críticos autorizados de reconhecerem o valor inovador de *Clothes*, uma vez que estava superando a tradição do drama. Na verdade, a peça é um dos exemplos mais contundentes da tentativa de Williams de repensar radicalmente o que o teatro poderia ser no final do século XX. Essa perspectiva não o afasta da possibilidade de ser considerado um precursor do que mais tarde seria denominado teatro pós-dramático.

4 DESFIGURAÇÃO DA MEMÓRIA E FRAGMENTAÇÃO DA SUBJETIVIDADE

Linda Dorff (1997) compreende *Clothes* como uma das obras em que Tennessee Williams recusa radicalmente as estruturas clássicas da representação dramática e da memória autobiográfica, como costumeiramente a leitura hegemônica assume a

² Cf. Williams, T. *Clothes for a Summer Hotel*. V. 8. New York: New Directions, 1992, p. 201-280.

interpretação de suas obras. Para a pesquisadora, a peça inscreve-se, de fato, no movimento histórico de crise da representação mimética e do sujeito moderno, o que é característico das formações sociais do capitalismo tardio. No lugar de personagens integrados e inseridos em narrativas coesas, apresentam-se sujeitos desfigurados, como fantasmas, cuja memória se manifesta feito ruína e simulacro.

Dorff também assinala que *Clothes* é uma peça em que “os personagens existem como fantasmas tanto literal quanto metaforicamente” (Dorff, 1997, p. 246). Essa leitura reflete a impossibilidade histórica de sustentar a ilusão de uma continuidade subjetiva estável. Sendo assim, a subjetividade, fragmentada, ecoa as transformações estruturais em que a identidade individual torna-se precária, transitória e mercantilizada.

A recusa do realismo não é, portanto, uma expressão formal de uma realidade social desagregada neste caso. Veja-se, por exemplo, “O manicômio é um espaço de representação teatralizada, explicitamente artificial” (Dorff, 1997, p. 247). Em outros termos: esse espaço cênico deslocado rompe com o naturalismo e instaura uma espacialidade de simulacros, em que a própria ideia de verdade histórica é corroída.

Nesse contexto, a memória não funciona como recuperação de um passado autêntico, mas torna-se ela própria instável e fabulatória, sobretudo pelo fato de “O passado [ser] um campo de disputa, não de recuperação” (Dorff, 1997, p. 248). As cenas descontínuas e superpostas, desse modo, dramatizam a impossibilidade de uma narrativa histórica unificada, desvelando a construção ideológica das memórias individuais e coletivas.

Zelda, personagem central da peça, é elevada a símbolo da condição do artista moderno desfigurado pela mercantilização cultural. E sua figuração se mostra como uma “metáfora da mutilação artística” (Dorff, 1997, p. 249). A dança proibida pelo marido, os sonhos abortados e a internação pela suposta loucura remetem à impossibilidade histórica de realização plena da subjetividade criativa na ordem social que, por sua vez, transforma a manifestação estética em mercadoria.

Dentro desse quadro, ao estruturar a peça sobre a fragmentação temporal, a espacialidade artificiosa e a memória desfigurada, Tennessee Williams critica as ilusões narrativas burguesas. A peça, então, “nega a possibilidade de qualquer história totalizante ou redentora” (Dorff, 1997, p. 251). Essa negativa não é um gesto niilista, mas inscreve-se no reconhecimento materialista da falência das utopias liberais e da fragmentação do sujeito no capitalismo tardio. A propósito, a pesquisadora ainda destaca que a recepção crítica negativa da peça decorre da incompreensão de seu radicalismo formal. A expectativa de um Tennessee Williams clássico levou os críticos a rejeitarem a inovação da obra, “incapazes de reconhecer sua investida contra os códigos culturais vigentes” (Dorff, 1997, p. 252).

5 A VONTADE DE SABER E O DISPOSITIVO DE SEXUALIDADE

A partir das proposições de Michel Foucault (1976), em *A vontade de saber*, é possível interpretar *Clothes* como uma encenação dramatúrgica dos mecanismos de produção discursiva da sexualidade e dos dispositivos de controle que organizam os

corpos e os desejos sob a ordem capitalista. Em vez de uma representação transparente da homoafetividade, a peça estrutura-se em torno do que Foucault denomina de “o dito e o não dito” (Foucault, 1976, p. 32), isto é, refere-se à tensa articulação entre revelação e silenciamento que caracteriza os discursos modernos sobre o sexo.

[Nesta cena, Zelda deve de algum modo sugerir o anseio desesperado dos “loucos” de comunicar algo de seu mundo privado àqueles de quem estão segregados. As palavras são em sua maior parte levadas pelo vento: mas os olhos — suplicantes embora orgulhosos — os gestos — trêmulos embora rígidos com a urgência de sua imensa necessidade — devem conquistar o público de forma inescapável a partir deste ponto da peça: as palavras agora atribuídas a ela são provisórias: podem ou não bastar em si mesmas: a apresentação — a performance — deve fazê-lo.]

ZELDA: Há algo que eu — [O som do vento sobe e abafa sua voz, depois diminui.] — Mas os ventos, os ventos, esta contínua — lamentação dos ventos como se — [O som do vento volta a subir e depois baixa.] — eles tentassem dar uma única língua a todas as nossas agonias aqui. ... Ah, mas escrevo cartas alegres para casa para tranquilizar Mamãe, solitária, a família espalhada aos — ventos. ... Falo de passeios agradáveis pelas colinas, sem mencionar a escolta de dragões femininos que nos mantêm em fila, trazendo correias para nos conter se — tentarmos romper as fileiras — ha, ha. ... Não é preciso afligi-la com as realidades agora. Em nossa última despedida em Montgomery, eu disse a ela ao partir: “Não se preocupe, Mamãe. Não tenho medo de morrer.” — Sem saber como aconteceria.

[Os andares superiores se iluminam com chamas e ela grita, agachando-se, a mão nos olhos. Ouve-se o eco fantasmagórico de mulheres queimando em um portão trancado. O enfermeiro/Edouard, o médico, as duas irmãs, todos correm em direção a ela. Zelda os afasta com um gesto.]

ZELDA: Desculpem, nada aconteceu, foi um truque de luz... (Williams, 1983, p. 39-40, grifo do autor).

Nesse trecho da peça, identifica-se a ideia foucaultiana do “dito e não dito”: Zelda tenta verbalizar o que lhe ocorre no pensamento, mas a cena dramatiza a impossibilidade de comunicação plena — o vento apaga sua voz, e apenas gestos, olhares e ruídos fragmentados restam como testemunho de um discurso interditado.

As análises propostas no debate ou na mesa-redonda com importantes pesquisadores da obra de Williams, constituído por Annette Saddik, David Savran, Michael Paller e Dirk Gindt, estão transcritas em *Out of the Closet, Onto the Page: A Discussion of Williams’s Public Coming Out on The David Frost Show in 1970 and His Confessional Writing of the 70’s* (Saddik et al., 2010). Esse debate gira em torno da aparição pública de Tennessee Williams no Programa de David Frost em 1970, quando se assumiu gay ao vivo, na rede televisiva. Uma importante polêmica da época para se considerar na interlocução com Foucault e o seu “dito e não dito”.

Dessa forma, o texto dessa discussão oferece importantes pistas para se compreender o modo como a homossexualidade insinuada em *Clothes* opera como estrutura dramática e discursiva, e não como mera confissão subjetiva ou reflexo biográfico. Ainda que se aproxime de uma leitura confessional, o debate reconhece que a dramaturgia de Williams, nos anos 1970, apresenta formas indiretas e fragmentadas de referir-se ao homoerotismo, muitas vezes, cifradas por silêncios, ironias e duplos endereçamentos.

Essa percepção pode ser reinterpretada à luz da teoria de Michel Foucault (1976), particularmente por meio de *A vontade de saber*, como sintoma do que o filósofo define como dispositivo de sexualidade: um regime discursivo em que o desejo homoafetivo não é negado, mas produzido como anormalidade controlada. O que remete ao que Zelda diz: “Desculpem, nada aconteceu, foi um truque de luz” (Williams, 1983, p. 40). A fala pública de Williams em 1970 não representa apenas a sua saída particular do armário, mas, sobretudo, sinaliza o deslocamento da homossexualidade para o campo do dizível, ainda que sob vigilância e normatização.

Por extensão, a tensão homoafetiva entre Scott e Ernest — sugerida, interrompida, recodificada — não se realiza como identidade afirmada, mas emergente no campo da contradição entre afetos e normas. Conforme o texto do debate *Out of the Closet, Onto the Page...*, as *late plays* de Williams não anunciam uma liberdade sexual simples ou celebratória, mas a articulam como forma de resistência e, ao mesmo tempo, como zona de ambiguidade e conflito (Saddik *et al.*, 2010). Em face disso, integrar essa perspectiva ao arcabouço foucaultiano reforça a leitura aqui defendida: o homoerotismo figurado por Williams em *Clothes* é uma forma de inscrever, poeticamente, as marcas de um sujeito constituído pela história, pelo saber e pelo poder.

A relação entre F. Scott Fitzgerald e Ernest Hemingway na peça configura um exemplo de tal argumento. Embora não se explicita um vínculo sexual entre os dois personagens, são constantes as alusões veladas, os gestos ambíguos e os silêncios carregados que sugerem uma intimidade homoerótica reprimida. Em termos foucaultianos, trata-se daquilo que ele descreve como “implantação perversa” (Foucault, 1976, p. 49), em que o discurso social não elimina o desejo dissidente, mas o produz como categoria regulada e vigiada.

HEMINGWAY: Naquela noite? — Scott? Você tinha a pele de uma garota, a boca de uma garota, os olhos suaves de uma garota, você... solicitava atenção. Eu a dei, sim, achei você comoventemente vulnerável.

SCOTT: Essas características, se eu realmente as tinha...

HEMINGWAY: Você as tinha.

SCOTT: E elas te eram... repulsivas?

HEMINGWAY: Elas me perturbavam.

SCOTT: Por quê?

HEMINGWAY: Prefiro não examinar muito de perto essa razão. E você? Não prefere também? (Williams, 1983, p. 62, tradução nossa).

Scott insinua uma tensão afetiva não resolvida, marcada pela culpa e pela vergonha. Esse regime de interdição e incitação ao discurso, em que o sexo/a sexualidade é ao mesmo tempo interditado/a e tematizado/a, é precisamente o mecanismo histórico descrito por Foucault: “o sexo não foi posto em silêncio, mas levado a falar interminavelmente” (Foucault, 1976, p. 34). Na peça, esse mecanismo se manifesta na impossibilidade de expressão direta do desejo e na constante insinuação de algo não nomeável.

No trecho abaixo, Scott rememora um conto de Hemingway, que também funciona como metacomentário dramático, no qual a ambiguidade do desejo homoerótico é

cuidadosamente preservada por gestos, silêncios, evasivas e olhares desviados. O desejo não desaparece: ele é produzido, investigado, tematizado, mas sob vigilância e culpa, exatamente como Foucault descreve em sua teoria da implantação perversa.

SCOTT: Estou tentando me lembrar de um certo conto seu. O título não me vem agora, mas a história sim. Um oficial italiano está há semanas ou meses sem contato com mulheres, em um acampamento alpino qualquer coberto de neve, durante a Primeira Guerra. Ele tem um jovem soldado a seu serviço, um rapaz com aquele tipo de apelo andrógino que você disse que eu tinha — lá, depois de Lyon. — No fim, ele pergunta ao rapaz se está noivo. O rapaz diz que é casado. Diz isso corando, evitando os olhos do oficial, e sai rapidamente. O oficial então se pergunta — significativamente — se o rapaz estava mentindo (Williams, 1983, p. 64, tradução nossa).

A fragmentação narrativa e o uso dos fantasmas como figuras dramatúrgicas também se articulam a essa estratégia de controle do desejo. Como Foucault observa, a modernidade burguesa não opera apenas pela proibição, mas pela “multiplicação dos discursos sobre o sexo” (Foucault, 1976, p. 23). Em *Clothes*, a presença fantasmagórica dos personagens simboliza a internalização da norma repressiva: os sujeitos tornam-se espectros de seus desejos interditados, aprisionados em estruturas de culpa e silenciamento.

HEMINGWAY: Sim, talvez eu tenha decretado a mim mesmo essa sentença de morte violenta para expiar as traições que deixei espalhadas atrás de mim em minha solidão — quase total. (Pausa. Hemingway se vira de Scott e encara a plateia com orgulho frio e duro.) Aqui encerro o jogo. Jamais apelaria por simpatia com uma confissão que contivesse a palavra “solidão” — porque eu nunca fui solitário. — Fui? [Obviamente ele não está convencido disso.] FUI?

SCOTT: Ernest, você pode se arrepender de ter pedido essa resposta. Quer mesmo uma resposta?

HEMINGWAY: Se você tiver uma para me dar.

SCOTT: Suspeito que você era mais solitário do que eu — e talvez até tão solitário quanto Zelda (Williams, 1983, p. 88, grifo do autor, tradução nossa).

Nesse diálogo, Scott e Ernest revelam-se fantasmas, assombrados por um desejo não realizado, por traições simbólicas e pela dor da interiorização da norma repressiva, pois ambos estão se referindo a quando eram vivos, sempre com o verbo no passado. A fala de Hemingway oscila entre o orgulho e a confissão, entre a recusa e o colapso, sugerindo que sua masculinidade, construída com tanto rigor, quando vivo, não suporta o peso do afeto não nomeado, nem o da culpa por tê-lo negado, mesmo agora que estão mortos.

A fragmentação do tempo e do espaço, e da dualidade vida/morte, por meio de cenas descontínuas e atmosferas oníricas, figura formalmente o que Foucault entende como a disseminação do poder disciplinar sobre os corpos e as condutas (Foucault, 1976, p. 57). A sexualidade homoerótica, assim, não é eliminada; ela é controlada, produzida como anormalidade e reconfigurada como espectro, tal como os próprios personagens, operando nas relações de saber e poder.

HEMINGWAY: Também escrevi um conto chamado *Sea Change*³ [Mudança do mar] sobre um casal, um rapaz e um jovem mais velho, em um navio rumo à Europa — no começo, o mais novo se choca, ou finge se chocar, com as investidas do mais velho durante a noite. Mas então ocorre uma transformação, e ao final da viagem, o que protestava está mais do que reconciliado com as atenções do outro. [...]

E algum dia, certamente escreverei sobre um homem que não sou eu, nem de longe relacionado a mim. Ele será completamente você, Scott. E nesse homem, aspectos — aspectos constrangedores de você — serão sugeridos com clareza ao leitor mais atento. [...] Talvez isso tenha sido ao menos parte do motivo pelo qual me executei pouco depois, primeiro tentando caminhar contra a hélice de um avião — e, como isso falhou, explodindo meus exaustos miolos com uma espingarda de caça (Williams, 1983, p. 88, tradução nossa).

Esse trecho da peça condensa de modo exemplar a operação que Foucault descreve como produção da sexualidade como anomalia regulada: Hemingway fala de um desejo homoerótico não no sentido de experiência vivida, mas em termos de narrativa deslocada para um conto, feito uma ficção indireta — multiplicada, mascarada, confessada sob disfarce. Ele projeta sobre Scott a figura de um personagem — um outro que é completamente você — e admite que o desejo reprimido o acompanha como culpa até a morte. Com isso, carregada de elementos espectrais e memórias estilhaçadas, a cena ocorre num espaço-tempo instável, entre realidade, lembrança, literatura e alucinação. A mesma cena também traz a fragmentação dramática e o uso do espectro como forma de sujeição, expedientes de *Clothes*, evidenciando-se, portanto, como um processo de produção subjetiva inscrito nas relações de saber e poder, conforme indicado por Foucault.

Portanto, a análise da peça, sob a ótica de *A vontade de saber*, revela que Tennessee Williams figura de maneira crítica o funcionamento do dispositivo de sexualidade moderno: não a repressão pura, mas a produção vigiada e normalizadora dos desejos dissidentes, encenando a história do desejo como história do controle, da culpa e da ausência de voz.

6 O USO DOS PRAZERES E A HERMENÊUTICA DO DESEJO

Em *O uso dos prazeres*, Michel Foucault (1984a) desloca o enfoque da sexualidade como identidade para a compreensão de práticas de prazer que não se organizavam em torno de categorias fixas, mas à volta daquelas pensadas eticamente como parte da formação do sujeito. Aplicando essa perspectiva à análise de *Clothes*, é possível compreender a relação insinuada entre Scott e Ernest não como a expressão de uma identidade homoafetiva, mas, sim, como uma configuração complexa de práticas de prazer permeadas por tensões éticas.

³ Cabe observar que a referência não corresponde ao conto *The Sea Change*, como indicado por Tennessee Williams, mas ao livro ensaístico de Ernest Hemingway, *Death in the Afternoon*, publicado no Brasil sob o título *Morte ao entardecer* (Hemingway, 2024). Trata-se de uma obra de não ficção, o que evidencia não apenas um equívoco de identificação do texto, mas também um deslocamento quanto ao seu gênero literário. A partir da década de 1960, quanto mergulhou no uso de drogas e de álcool de forma muito mais intensiva, Williams costumeiramente fazia referências equivocadas de material literário em suas peças e até de sua vida pessoal em declarações, entrevistas e até mesmo em suas memórias (Williams, 1975). Corrigindo o texto, a fala do personagem seria: “Escrevi um livro de ensaios chamado *Morte ao entardecer*...”

Em retrospecto, Foucault observa que, na Antiguidade clássica, “as práticas sexuais eram objeto de uma problematização moral e não de uma classificação identitária” (Foucault, 1984a, p. 15). De modo análogo, a relação entre Scott e Ernest é apresentada como uma experiência de prazer e de afeto cuja inscrição no campo da culpa e do silenciamento reflete o embate entre desejo e normatividade ética. Nesse sentido, a fragmentação da narrativa e a presença do fantasma de Hemingway em cenas carregadas de ambivalência figuram a sobrevivência de um desejo não nomeado, não enquadrado estritamente nas categorias modernas de homossexualidade ou heterossexualidade.

SCOTT: Temos múltiplos eus, assim como aquilo que você chama de duplo gênero. — Hem?

Vamos admitir que somos —

HEMINGWAY: O quê?

SCOTT: Amigos, Hem — amigos verdadeiros e muito profundos (Williams, 1983, p. 61, tradução nossa).

O conflito de Scott evidencia a tensa relação entre a busca do prazer e a internalização da culpa burguesa. Sua memória dos momentos compartilhados com Ernest é repleta de sentimentos de inadequação e vergonha, revelando o impacto histórico da codificação moral moderna sobre o desejo. Tennessee Williams, assim, não apresenta a constituição de identidades fixas, mas a tensão ética vivenciada pelos sujeitos que experimentam o prazer fora dos códigos normativos hegemônicos.

ZELDA: Mas, Pateta, você é mesmo.

SCOTT [com irritação]: Não continue com isso, Zelda, isso é insultante.

ZELDA [aproximando-se, tocando seu pescoço]: Não entendo por que você acha isso tão ofensivo.

SCOTT: O adjetivo “gracinha” é para meninas, ou para mocinhos bonitos de — gênero ambíguo...

ZELDA: Meninas, meninos, o que é uma gracinha é uma gracinha. Não importa a ambiguidade de —

SCOTT: Num homem?

ZELDA: O quê? Num homem?

SCOTT: Ser chamado de gracinha implica —

ZELDA: Implica no quê? — Em insinuação?

SCOTT: Uma desvalorização da —

ZELDA: Do quê?

SCOTT: Você sabe tão bem quanto eu que o que isso desvaloriza é—a virilidade de um homem... (Williams, 1983, p. 90, grifos do autor).

Esse trecho da peça revela a internalização da norma de virilidade e a angústia de Scott diante de qualquer traço que fuja à masculinidade hegemônica. Zelda o chama de “pretty” [traduzido como gracinha; o adjetivo para “homem bonito”, em inglês, seria *handsome*], com carinho, contudo ele interpreta essa expressão de afeto como acusação de feminilidade e, por extensão, de inadequação. Logo, a tensão aqui não é sobre identidade homoafetiva assumida, mas sobre a subjetividade que ameaça a norma — exatamente como Foucault discute em *O uso dos prazeres*. Pois Scott não está

reivindicando uma identidade dissidente, mas, sim, lutando contra uma experiência ética ambígua que ameaça seu lugar simbólico como homem tradicional, num campo regulado por expectativas morais burguesas.

Essa cena figura a culpa, o desconforto e o silenciamento em torno de formas de prazer não normalizadas, que sobrevivem como impasses éticos, não como afirmações fixas. Assim sendo, a leitura foucaultiana permite entender que a homoafetividade sugerida entre Scott e Ernest não é construída como desvio em relação a uma essência heterossexual, mas como prática de prazer cujo problema é de ordem ética. Dentro desse contexto, há de se perguntar como governar a si mesmo e seus desejos em um mundo que impõe a culpa e a vergonha como formas de controle subjetivo.

Michel Foucault (1984a), ademais, demonstra que as práticas sexuais não emergem de uma essência natural; elas são constituídas por regimes de poder-saber que organizam e classificam condutas. Portanto, a heterossexualidade tornou-se norma regulatória, enquanto a homoafetividade foi enquadrada como ameaça à ordem social, inscrita no campo da culpa e da vergonha.

Desse modo, a chamada dualidade entre hetero e homo não pode ser compreendida como uma expressão de diferença natural. É um efeito histórico de um regime de poder que se consolidou com o dispositivo da sexualidade. Esse regime classificou práticas e identidades e produziu sujeitos submetidos a normas que transformaram o desejo em terreno de vigilância. Nessa lógica, a homoafetividade latente é silenciada e convertida em ameaça à honra, à respeitabilidade social e à integridade subjetiva, constituindo-se como ponto de tensão entre a busca de prazer e as exigências de conformidade impostas por uma ordem normativa excludente.

Judith Butler (2022; 2024) atualiza essa discussão ao problematizar a matriz heteronormativa como regime que sustenta tanto o gênero quanto a sexualidade. A pesquisadora evidencia que a coerência entre sexo, gênero e desejo é uma construção que legitima determinados modos de vida enquanto marginaliza outros. A dualidade de gênero, portanto, não é apenas uma distinção descritiva, mas também um mecanismo de poder que regula quais corpos e práticas podem ser reconhecidos como legítimos. Tal norma transforma a homoafetividade em ameaça simbólica, deslocando-a para o campo da injúria e da vulnerabilidade, o que se aproxima da condição vivida por Scott e Ernest.

Joan W. Scott (2021) reafirma que gênero continua sendo um instrumento indispensável para revelar como a diferença sexual é historicamente construída e utilizada como princípio organizador de hierarquias. Em entrevista, em 2021, a pesquisadora insiste que a categoria deve ser mantida justamente porque explicita os regimes discursivos que naturalizam desigualdades e sustentam formas de exclusão. Nessa chave, a dualidade de gênero não deve ser vista como simples oposição biológica, mas como dispositivo histórico que institui fronteiras entre aceitável e inaceitável, governando os sujeitos pela interiorização da vergonha e pelo medo da desonra. Aplicada à *Clothes*, essa leitura permite entender como Scott e Ernest são tragados por um regime binário que lhes nega a possibilidade ética de viver o prazer sem culpa.

“HEMINGWAY: É frequentemente observado que a dualidade de gênero pode servir bem a alguns escritores” (Williams, 1983, p. 79, tradução nossa). Essa frase — dita no calor de uma discussão ambígua sobre identidade, representação e desejo — revela a

consciência parcial e tensa de Hemingway a respeito da complexidade subjetiva que ele compartilha com Scott. Não se trata de nomear uma identidade desviante da heteronormatividade, antes, de reconhecer que a experiência criativa e afetiva envolve gênero e desejo que o mundo burguês codifica como perigosos.

E aqui vale destacar que o uso do termo dualidade de gênero aponta para uma fluidez potencial que rompe com a lógica binária da sexualidade normativa. No contexto da peça, essa observação é feita em um momento em que os dois personagens se aproximam emocionalmente, mas, logo em seguida, um deles [Hemingway] interrompe bruscamente a conexão, revelando o medo da própria vulnerabilidade. Este é o tipo de expediente que corresponde ao problema ético descrito por Foucault: como governar os próprios desejos em um regime que transforma o prazer não normativo em motivo de disciplina e culpa.

A peça, portanto, ilumina a tensão entre prazer e culpa não como um embate jurídico entre o permitido e o proibido, mas como um dilema ético de constituição do sujeito em uma cultura em colapso. Assim, ela oferece uma visão crítica da mercantilização dos afetos e da captura moralizante do desejo nas sociedades burguesas tardias.

7 O CUIDADO DE SI E A SUBJETIVAÇÃO HOMOERÓTICA

Em *O cuidado de si*, Michel Foucault (1984b) propõe uma análise da constituição da subjetividade a partir das práticas éticas de cuidado e governo de si mesmo, em contraposição à imposição de identidades normativas modernas. Aplicando essa perspectiva à leitura de *Clothes*, observa-se, na relação entre Scott Fitzgerald e Ernest Hemingway, a emergência de uma subjetividade afetiva em ruptura com os códigos burgueses heteronormativos, experiência que, entretanto, revela-se interrompida ou fracassada

“O cuidado de si não é um estado de introspecção, mas um conjunto de práticas de constituição ativa da subjetividade” (Foucault, 1984b, p. 49). A partir disso, pode-se dizer que Scott é figurado como um sujeito que, incapaz de integrar desejo e identidade, sucumbe à vergonha, ao silenciamento e à autodestruição. Sua relação com Ernest — com gestos de sedução e rejeição — evidencia uma tentativa abortada de construir um autoacolhimento de seus afetos e prazeres dissidentes.

SCOTT: E, no entanto — dizem de nós dois que sempre escrevemos sobre a mesma mulher, você sobre Lady Brett Ashley sob vários disfarces e eu sobre —

HEMINGWAY: Zelda, e Zelda, e mais Zelda. Como se você quisesse apropriar-se da identidade dela e de seu —

SCOTT: E de seu...?

HEMINGWAY: Desculpe, Scott, mas por pouco não disse — gênero. Isso não teria sido justo. É frequentemente observado que a dualidade de gênero pode servir bem a alguns escritores. [Ele se aproxima de Scott. Por um momento, vemos a verdadeira profundidade do sentimento puro que têm um pelo outro. No entanto, Hemingway se assusta com isso.]

— Sim, para alguns — para criar personagens masculinos e —

SCOTT: Você é afortunado por ter uma natureza tão inesgotavelmente interessante e complexa, Hem, que não importa quantas vezes você se retrate num livro —

HEMINGWAY: Não seja uma vadia. Onde está a semelhança entre o Coronel Cantwell de *Do outro lado do rio, entre as árvores* e, digamos, o desertor americano ferido do exército italiano de *Adeus às armas*?

SCOTT: Não me lembro do Coronel, mas não tenho dúvida de que ele é um dos seus muitos e sempre fascinantes autorretratos.

HEMINGWAY: Merda! — Você sabe tão bem quanto eu que todo maldito personagem que um escritor honesto cria é parte de si mesmo. Não sabe? — Bom, não sabe? (Williams, 1983, p. 78-79, destaque do autor).

Neste excerto, Scott afirma que ambos “sempre escrevem sobre a mesma mulher”, referindo-se às suas personagens literárias. Hemingway responde de forma ambígua e quase provocativa, sugerindo que Scott deseja “apropriar-se da identidade e do gênero” de Zelda. Interrompe-se antes de dizer “gênero”, mas retoma com a observação de que a dualidade pode servir bem a alguns escritores, o que faz Hemingway revelar seu desconforto nessa zona de ambiguidade afetiva e sexual — um terreno instável que, em termos foucaultianos, desafia os regimes modernos de identidade sexual fixa.

Esse breve instante de afeto, como aludido anteriormente, é rompido por Hemingway com agressividade verbal, retomando uma postura de virilidade defensiva. É o momento em que a tentativa de Scott de acolher seus afetos e sua subjetividade plural fracassa diante da reação normativa e violenta do outro, dando a ver o que Foucault descreve no campo das práticas de constituição de si: a subjetividade vacila quando não encontra um ambiente de sustentação ética.

Clothes... faz referência aos romances de Hemingway (1985; 2013) *Across the River and into the Trees* [Do outro lado do rio, entre as árvores, 1950] e *Farwell to Arms* [Adeus às armas, 1929]. Como de costume, Tennessee Williams utiliza referências poéticas e literárias para ressaltar pontos que considera líricos, nos quais as figuras de linguagem, em especial as metáforas, as elipses e a ironia, exercem poder sobre os significados ambíguos de sua dramaturgia.

ZELDA: Em todos aqueles anos de coexistência no tempo, você jamais percebeu que eu tenho os olhos de um gavião, ave tão predadora quanto um marido que se apropria da vida da esposa como matéria-prima para a sua escrita. Pobre Scott. Antes de propor casamento à bela de Montgomery, deveria ter estudado um pouco de ornitologia em Princeton (Williams, 1983, p. 24-25).

ZELDA: Esta noite, naquele hotel de artifício chamado Rêve Bleu, eu pensei que segurava o seu corpo contra o meu, inseparavelmente colado, tão apertado que senti as lâminas dos seus ossos esculpadas nos meus. Você era ouro bronze; cheirava a areia e a sol (sobre um leito resfriado por uma lua mediterrânea). Sim, eu o senti sob o linho engomado. Acho que o assustei um pouco. É errado para uma mulher, quero dizer, uma dama bem-nascida do Sul, não uma prostituta profissional, ser sensual? (Williams, 1983, p. 62).

Os dois excertos mobilizam recursos poéticos que, em sua articulação, revelam tanto a dimensão subjetiva de Zelda quanto a crítica social. No primeiro, a metáfora dos olhos de gavião instaura uma imagem predatória que desloca a posição de Zelda da passividade feminina para a de uma observadora aguda e perigosa, invertendo a lógica de gênero e ironizando a apropriação masculina de sua vida pelo discurso literário de Scott.

A ironia se evidencia na sugestão de que um curso de ornitologia na Universidade de Princeton, Nova Jersey, poderia prepará-lo melhor para o casamento do que sua erudição literária, demonstrando com sarcasmo a pretensão cultural da elite acadêmica.

Já no segundo excerto, Williams constrói uma tessitura imagética que mescla sensualidade e violência simbólica: a fusão dos corpos em lâminas dos ossos esculpidas intensifica a proximidade erótica por meio de metáforas táteis, enquanto a evocação do ouro bronze e da lua mediterrânea inscrevem o desejo em um registro lírico de suspensão temporal.

A elipse, por sua vez, insinua-se na hesitação de Zelda — “acho que o assustei um pouco. É errado para uma mulher...” —, revelando a censura internalizada que a interrompe e a obriga a justificar sua sensualidade, como se a voz feminina fosse permanentemente constrangida a desculpar-se.

Sendo assim, a peça conjuga metáforas corpóreas, ironias sociais e elipses discursivas para expor a fratura entre a experiência íntima e os códigos normativos de gênero, revelando a dimensão dialética de uma subjetividade aprisionada pelas convenções, mas que, mesmo assim, insiste em afirmar sua potência.

No que diz respeito ao arcabouço literário, a referência à obra *Do outro lado do rio, entre as árvores* permeia o personagem Coronel Richard Cantwell, um militar envelhecido, doente e profundamente amargurado. Ele é uma figura de virilidade melancólica e autodestrutiva, o que se aproxima da figura de Scott na peça. O romance, no geral, é fortemente introspectivo, marcado por memórias de guerra, culpa, e uma relação afetiva com uma mulher jovem que carrega a sombra de desejos não resolvidos e uma masculinidade em crise (Hemingway, 1985).

Em *Adeus às armas*, o personagem é Frederic Henry, um tenente estadunidense que deserta do exército italiano e apaixona-se por Catherine Barkley. O romance trata do esvaziamento da guerra e da linguagem como forma de lidar com a dor e o amor (Hemingway, 2013). O desertor, a propósito, é mencionado na peça como outro dos eus de Hemingway, um avatar da falência das estruturas heroicas e da masculinidade idealizada, que dialoga com a fragilidade de Scott.

Essa subjetivação incompleta está na estrutura dramática da peça: a fragmentação da narrativa, a presença espectral dos personagens e a dissolução das categorias tradicionais de tempo e espaço materializam a impossibilidade histórica de constituição plena da subjetividade sob os moldes da modernidade burguesa. Isso nos leva a concluir que Scott tem a configuração de “um sujeito cindido entre o desejo e a autoalienação” (Foucault, 1984b, p. 62).

O fracasso do cuidado de si, em *Clothes...*, revela, portanto, a violência histórica de um regime de normatividade que impede a constituição de formas alternativas de subjetividade. Logo, a homoafetividade sugerida na peça não encontra um campo de expressão ética, sendo recodificada em termos de culpa, desonra e marginalização.

É dessa maneira que Tennessee Williams figura na peça o que Foucault (1984b, p. 70) identifica como “a história das subjetivações fracassadas”, revelando a homoafetividade não como um dado biográfico ou psicológico, mas como um campo de tensões éticas, políticas e históricas, na luta entre o desejo de autenticidade e os imperativos normativos da cultura burguesa.

8. ÚLTIMAS CONSIDERAÇÕES

Ao deslocar a homoafetividade insinuada em *Clothes* do campo das categorias identitárias fixas e do biografismo que a leitura hegemônica da obra de Tennessee Williams assume, este estudo evidenciou que a [homo]sexualidade emerge nessa peça como efeito das contradições históricas entre regulação e dissidência, figurando as condições de produção e de contenção de expressões afetivas não normatizadas.

A articulação com os três volumes da *História da sexualidade*, de Michel Foucault, possibilitou mapear diferentes regimes de constituição subjetiva que se cruzam na relação entre Scott e Ernest: do regime de confissão ao de silenciamento, da erotização das práticas sociais ao fracasso do cuidado de si. E é precisamente nesse entrelaçamento que a dramaturgia se revela politicamente incisiva: não por reivindicar uma sexualidade liberada, mas por explicitar o preço histórico imposto pela normatização.

A homoafetividade, ao ser figurada em personagens que são fantasmas, não comparece como oposição binária ao desejo heterossexual. Trata-se de um sintoma da desarticulação de um modelo de subjetividade centrado na coerência e na transparência. Por meio disso, Williams critica a repressão e expõe a violência simbólica dos mecanismos de inteligibilidade que moldam aquilo que pode ou não ser reconhecido como desejo legítimo. Assim, ao evitar as armadilhas da psicologização e da leitura moralista, e ao historicizar a forma dramática como campo de inscrição do desejo, *Clothes for a Summer Hotel – A Ghost Play* se revela uma peça de confronto crítico, onde a sexualidade é menos um dado e mais uma disputa.

REFERÊNCIAS

- ADLER, T. P. When Ghosts Supplant Memories: Tennessee Williams' *Clothes for a Summer Hotel*. *The South Central Bulletin*, v. 47, n. 4, p. 172-175, 1987. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/20077829>. Acesso em: 27 abr. 2025.
- BUTLER, J. *Desfazendo gênero*. Tradução de Alécia Bretas, Ana Luiza Gussen, Beatriz Zampieri, Gabriel Lisboa Ponciano, Luís Felipe Teixeira, Nathan Teixeira, Petra Bastone e Victor Galdino. São Paulo: Ed. Unesp, 2022.
- BUTLER, J. *Quem tem medo do gênero?* Tradução de Fernanda Abreu. São Paulo: Record, 2024.
- DORFF, L. Collapsing Resurrection Mythologies – Theatricalist Discourses of Fire and Ash in *Clothes for a Summer Hotel*. In: GROSS, R. F. (Ed.). *Tennessee Williams – A Casebook*. New York: Routledge, 2002. p. 153-172.
- DORFF, L. *Disfigured Stages: The Late Plays of Tennessee Williams, 1958–1983*. 1997. Tese (Doutorado em Inglês) – New York University, New York, 1997. Disponível em: <https://www.proquest.com/docview/304360248/8E3C05CECB2A48A7PQ/1?accountid=14643&sourcetype=Dissertations%20&%20Theses>. Acesso em: 3 mar. 2026.
- FOUCAULT, M. *História da sexualidade I: A vontade de saber*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. 13. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1976.
- FOUCAULT, M. *História da sexualidade II: O uso dos prazeres*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque. 8. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984a.
- FOUCAULT, M. *História da sexualidade III: O cuidado de si*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque. 5. reimp. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984b.
- HEMINGWAY, E. *Adeus às armas*. Tradução de Monteiro Lobato. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2013.
- HEMINGWAY, E. *Do outro lado do rio, entre as árvores*. Tradução de José Geraldo Vieira. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1985.
- TOLEDO, Luis Marcio Arnaut de. Uma leitura foucaultiana da homossexualidade insinuada em *Clothes for a Summer Hotel*, de Tennessee Williams. *Linguagem em (Dis)curso*, Tubarão, SC, v. 26, p. 1-17, 2026. e-1982-4017-26-11.

HEMINGWAY, E. *Morte ao entardecer*. Tradução de Irineo Baptista Netto. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2024.

IBDB. *Clothes for a Summer Hotel – Broadway Production*. Internet Broadway Database, [2025]. Disponível em: <https://www.ibdb.com/broadway-production/clothes-for-a-summer-hotel-3692>. Acesso em: 27 abr. 2025.

PROSSER, W. *The late plays of Tennessee Williams*. Plymouth: Scarecrow Press, 2009.

SADDIK, A. J.; SAVRAN, D.; PALLER, M.; GINDT, D. Out of the Closet, Onto the Page: A Discussion of Williams's Public Coming Out on The David Frost Show in 1970 and His Confessional Writing of the '70s. *The Tennessee Williams Annual Review*, n. 11, 2010. Disponível em: <https://tennesseewilliamsstudies.org/journal/work.php?ID=111>. Acesso em: 30 abr. 2025.

SCOTT, J. W. Ainda é uma categoria útil de análise? Tradução de Graziela Schneider Urso. *Albuquerque: Revista de História*, v. 13, n. 26, p. 114-131, jul./dez. 2021. Disponível em: <https://periodicos.ufms.br/index.php/AlbRHis/article/download/14704/9901/>. Acesso em: 15 set. 2025.

WILLIAMS, T. *Clothes for a Summer Hotel – A Ghost Play*. New York: New Directions, 1983.

WILLIAMS, T. *Memórias*. Tradução de Aurélio de Lacerda. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975.



Licença: Este texto está licenciado com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional.

Disponibilidade de Dados: Os conjuntos de dados estarão disponíveis mediante solicitação ao(s) autor(es).