



Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas
Instituto de Filosofia, Artes e Cultura
Universidade Federal de Ouro Preto
ISSN: 2596-0229

**CONFESSIOAL, DE TENNESSEE WILLIAMS:
uma anatomia da exclusão na sociedade estadunidense**

*CONFESSIOAL, BY TENNESSEE WILLIAMS:
An Anatomy of Exclusion in American Society*

Luis Marcio Arnaut de Toledo

 <https://orcid.org/0000-0002-9301-2339>

 doi.org/10.70446/ephemera.v9i18.7981

***Confessional*, de Tennessee Williams:
uma anatomia da exclusão na sociedade estadunidense**

Resumo: Este artigo examina a peça em um ato *Confessional*, de Tennessee Williams, compreendendo-a como uma dramaturgia que problematiza as contradições sociais e culturais no período de inflexão histórica dos Estados Unidos entre os anos 1960 e 1970. Para tanto, adota-se uma análise dramatúrgica baseada no método dialético, que permite articular forma e conteúdo no exame de obras artísticas. A pesquisa parte do problema de como Williams reelabora a cena teatral em diálogo com a crise do *American Dream*, contrapõe essa perspectiva à leitura de que suas peças finais seriam apenas fragmentárias ou decadentes e busca alcançar uma síntese que situe a peça como expressão estética de um momento histórico marcado por transformações políticas e culturais. O objetivo é, assim, investigar de que modo os recursos estruturais da peça - o espaço do bar, os solilóquios confessionais, a fragmentação narrativa - podem ser compreendidos enquanto fenômenos sociais e históricos, desvelando contradições entre exclusão, memória e resistência. Como conclusão, o artigo demonstra que *Confessional* representa uma virada estética e política na trajetória de Tennessee Williams, ao transformar a margem social em espaço de pensamento crítico. A peça afirma o teatro como forma de resistência e de enfrentamento das contradições históricas do capitalismo.

Palavras-chave: dramaturgia estadunidense; teatro estadunidense; distanciamento brechtiano; teatro épico; teatro político.

***Confessional*, by Tennessee Williams:
An Anatomy of Exclusion in American Society**

Abstract: This article examines Tennessee Williams's one-act play *Confessional*, understanding it as a dramaturgy that problematizes the social and cultural contradictions during the historical turning point of the United States between the 1960s and 1970s. For this purpose, a dramaturgical analysis based on the dialectical method is adopted, which allows the articulation of form and content in the examination of artistic works. The research departs from the problem of how Williams reworks the theatrical scene in dialogue with the crisis of the American Dream, contrasts this perspective with the reading that his late plays would be merely fragmentary or decadent, and seeks to achieve a synthesis that situates the play as an aesthetic expression of a historical moment marked by political and cultural transformations. The aim is, therefore, to investigate how the structural devices of the play—the barroom setting, the confessional soliloquies, the narrative fragmentation—can be understood as social and historical phenomena, unveiling contradictions between exclusion, memory, and resistance. In conclusion, the article demonstrates that *Confessional* marks an aesthetic and political turning point in Tennessee Williams's career, transforming the social margins into a space for critical reflection. The play affirms theater as a form of resistance and as a means of confronting the historical contradictions of capitalism.

Keywords: american dramaturgy; american theater; brechtian alienation effect epic theater; political theater.



1 Introdução

“Como é a sensação de nunca ter tido nada belo na vida e nem sequer saber que sentiu falta disso?”¹

Leona, em *Confessional* (Williams, 1970, p. 166)

A peça *Confessional* (*Confessionário*, 1970) (Williams, 1970, p. 151-196), do dramaturgo estadunidense Tennessee Williams (1911-1983), é apresentada neste artigo como um documento artístico que captura o esfacelamento da identidade coletiva estadunidense do final da década de 1960 e início da seguinte.

O cenário, ainda que aparentemente banal, um bar de beira de estrada, é figurado como um campo simbólico onde se manifestam as tensões sociais. A estrutura dramática faz uso da confissão em formato de solilóquios, nos quais os personagens revelam seus medos e frustrações ao público, em um espaço no palco chamado exatamente *confessionário*. A peça expõe a psicologia dos personagens.

Publicada em 1970, *Confessional* é a formulação em um ato da peça longa *Small Craft Warnings* (*Aviso aos navegantes*, 1972) (Williams, 1972), versão que foi apresentada no circuito *off-Broadway*, em Nova Iorque, no Mercer Arts Center, em 1972, com o próprio Williams como ator. A obra cotejada, no entanto, não parece ter sido ainda levada aos palcos, a partir de uma busca apurada na *internet* e de uma consulta ao especialista Thomas Keith².

Confessional está inserida na produção dramática de Tennessee Williams chamada, nos Estados Unidos, de *late plays* (peças finais, escritas entre 1962 e 1983), suas peças pós-canônicas. Este período final de sua carreira marca um afastamento consciente e radical da estética consagrada de suas *major plays* (peças mais famosas, escritas entre 1945 e 1961) e uma aproximação deliberada a experimentações dramáticas ligadas ao teatro físico, grotesco, *camp*, expressionista, metateatral e lírico, típicos do experimentalismo *off* e *off-off-Broadway* daquele momento³.

O presente artigo propõe uma análise crítica da peça em questão, à luz das transformações sociopolíticas e culturais que marcaram os Estados Unidos nas décadas de 1960 e 1970. A investigação se baseia em uma abordagem dialética, para compreender como os conflitos individuais e as tensões

1 “How does it feel to’ve never had anything beautiful in your life and not even know you’ve missed it?” (Williams, 1970, p. 166). A tradução de todas as citações é própria.

2 Contato via plataforma *Zoom* em 14 set. 2025. Keith é professor adjunto de teatro na Pace University e atuou como produtor criativo, em 2017, da versão *off-Broadway* de *The Mutilated* (*As mutiladas*, 1966), de Tennessee Williams. Também foi editor de diversos textos do próprio Williams (incluindo coletâneas de peças em um ato inéditas) e atua como dramaturgo e consultor de festivais dedicados ao dramaturgo. É um dos mais renomados especialistas na obra de Williams nos EUA.

3 O circuito *off-Broadway*, surgido em Nova Iorque nos anos 1950, consolidou-se como alternativa aos altos custos de produção e às pressões comerciais da Broadway, permitindo maior liberdade artística em espaço bem menores. Ainda mais radical foi o *off-off-Broadway*, que se desenvolveu a partir da década de 1960 em pequenos cenários alternativos, como cafés, igrejas e armazéns - entre eles o Café Cino e o La MaMa Experimental Theatre Club. Caracterizou-se pela experimentação formal, pela recusa ao teatro comercial e pela abertura a dramaturgos inovadores, coletivos e estéticas ligadas à contracultura, ao teatro *queer*, feminista, latino, negro, entre outras, e às linguagens performativas.



dramatúrgicas da obra refletem contradições estruturais da sociedade estadunidense. Ao articular forma e conteúdo, busca-se evidenciar como a peça encena os impasses do sujeito em um mundo em crise e de que maneira Williams reelabora temas recorrentes sob uma nova chave estética e política em uma peça pós-canônica.

2 Contextos históricos

As transformações sociais e políticas que marcaram os Estados Unidos no final dos anos 1960 evidenciaram uma crise de legitimidade do Estado diante do esvaziamento da crença no *American Dream*⁴ (sonho americano). *Confessional* foi publicada nesse momento particularmente tenso da história estadunidense. Trata-se de um período de transição, no qual os ideais democráticos da primeira metade do século XX começaram a ser substituídos por um novo ciclo conservador na década seguinte, que se consolidaria com a eleição de Ronald Reagan (1911-2004), em 1980 (Jameson, 1991).

Como observa Sean Purdy (2007, p. 272), o envolvimento na Guerra do Vietnã (1955-1975) acentuou a distância entre o discurso da liberdade e a prática concreta da repressão, revelando o uso sistemático da violência contra jovens e trabalhadores que resistiam ao alistamento e contestavam a intervenção militar. Essa contradição, ao mesmo tempo em que expunha os limites da democracia estadunidense, produzia um sentimento coletivo de desilusão que se manifestava na cultura, na política e no cotidiano das classes populares.

O movimento pelos direitos civis, liderado por figuras como Martin Luther King Jr. (1929-1968) e Malcolm X (1925-1965), trouxe ao debate público a questão racial, enquanto organizações como o Partido dos Panteras Negras (1966-1982) radicalizavam a denúncia da exclusão estrutural da população negra (Purdy, 2007, p. 279, 261). Para Hobsbawm (1995, p. 250-288), esse processo se inscreve no surgimento dos chamados novos movimentos sociais, que remodelaram o imaginário político do Ocidente ao deslocar o foco das lutas tradicionais para incluir pautas de raça, gênero e sexualidade.

No mesmo horizonte, o feminismo emergiu como força crítica contra a opressão doméstica, no mercado de trabalho e na vida pública, abrindo fissuras na ordem patriarcal que relegava as mulheres a uma posição subalterna. Em consequência, esses movimentos tencionaram a criação de coletivos específicos que tratavam também sobre essas questões no teatro alternativo nova-iorquino.

É nesse cenário de convulsão social que se pode compreender a fragilidade da identidade coletiva estadunidense. Halbwachs (2017) aponta que a memória compartilhada se ancora em quadros sociais estáveis, responsáveis por dar coesão a grupos e comunidades. Quando esses quadros

⁴ Ideologia que naturaliza a promessa de ascensão individual pela meritocracia e pelo consumo, ocultando as contradições de classe, raça e gênero inerentes ao modo de produção capitalista nos Estados Unidos.



se desestabilizam, como ocorreu na conjuntura dos anos 1960 com o que se chamou de contracultura, surgem desagregações que enfraquecem a sensação de pertencimento. Raymond Williams (1979, p. 175), por sua vez, ajuda a compreender como tais experiências se expressaram culturalmente por meio do conceito de “estrutura de sentimento”, que capta formas de vida e percepção histórica ainda não institucionalizadas, mas já vividas coletivamente. O colapso da crença no *American Dream*, a repressão estatal pós-contracultura e o avanço dos movimentos sociais configuraram esse clima de incerteza, desilusão e contestação, que se tornou marca distintiva do período e forneceu o pano de fundo para experimentações artísticas e dramáticas.

As transformações políticas, os conflitos sociais e a emergência dos movimentos culturais impulsionaram novas linguagens artísticas, voltadas a figurar a fragmentação do período. É nesse horizonte que a dramaturgia de Tennessee Williams, elaborada naquele momento histórico, está situada, marcada pelo distanciamento em relação às convenções que haviam consagrado suas peças anteriores mais celebradas e pela busca de formas experimentais capazes de dialogar com a crise do *American Dream* e com o esgarçamento das identidades coletivas. Entre essas obras, *Confessional* ganha relevo como testemunho desse deslocamento histórico e estético.

3 Contextos

As peças pós-canônicas passaram por um longo período de marginalização nos Estados Unidos, ainda não superado por completo, sendo descritas como menores artisticamente ou irrelevantes,⁵ quando, na verdade, inauguraram um momento de transgressão formal e política no conjunto da obra de Williams. Devem ser compreendidas, assim, como um alinhamento ao contexto do teatro experimental da década de 1960 (Saddik, 2008; Dorff, 1997).

O contexto do teatro experimental nos Estados Unidos configura-se como um contraste com a Broadway, cuja lógica comercial não correspondia plenamente à vida intelectual do país nem à diversidade de suas práticas culturais. Nesse período, a tradição do teatro alemão, em especial as contribuições de Bertolt Brecht e do expressionismo, teve presença decisiva no circuito, oferecendo expedientes estéticos e políticos para questionar a forma dramática clássica e a função social da cena.

Essa atmosfera favoreceu a criação de alternativas ao teatro comercial, entre as quais se destaca o grupo The Living Theatre, fundado em 1947, em Nova Iorque. Este coletivo, identificado

⁵ David Kaplan (2011, p. 183-208) analisa a recepção das *late plays* nos Estados Unidos, sublinhando a virulência de críticas permeadas por motivos bastante específicos: homofobia e etarismo. O jornalismo cultural da época, incapaz de reconhecer a especificidade estética dessa dramaturgia, afastada das convenções dominantes do teatro estadunidense, reagiu com hostilidade a essas obras que desafiavam expectativas consolidadas e assumiam o *desconforto* estético como procedimento. Entre os nomes mais influentes dessa crítica depreciativa figuram, entre outros, Howard Taubman (1907-1996), Henry Luce (1898-1967), George Jean Nathan (1882-1958), Lenny Bruce (1925-1966) e Richard Sharp (1915-1997), apontados por Kaplan como responsáveis por consolidar a imagem de ruína em torno das *late plays* e da própria pessoa de Tennessee Williams na época.



como uma das matrizes do *off-Broadway* e do posterior *off-off-Broadway* (Aronson, 2000), formulou um projeto artístico radical: deslocava o lugar do ator, redefinía a função do público, relativizava a centralidade do texto escrito e contestava a própria noção de edifício teatral como espaço fixo de representação.

Segundo Aronson (2000, p. 42-74), enquanto outros grupos *off-Broadway* se inclinavam ao neosimbolismo ou ao chamado teatro do absurdo, o The Living Theatre buscava iluminação nas artes visuais contemporâneas, nos *happenings* e nas teorias de John Cage (1912-1992), Gertrude Stein (1874-1946) e Antonin Artaud (1896-1948), abandonando a narrativa linear e o psicologismo para criar eventos estruturados em sons, movimentos e objetos, mais próximos de uma extensão da vida cotidiana do que de sua representação mimética. Essa orientação radical fez com que o grupo se diferenciase de outras companhias; instaurava-se uma verdadeira ruptura, na qual o teatro se configurava como espaço de experiência coletiva. É por isso que o The Living Theatre, embora nascido no circuito *off-Broadway*, acabou por se tornar matriz do que mais tarde se reconheceria como o *off-off-Broadway*, em cujo âmbito Tennessee Williams também encontraria ressonâncias e afinidades em suas late plays.

A emergência desse circuito experimental evidenciou que a cultura teatral estadunidense não podia ser reduzida ao paradigma da Broadway, mas se constituía também a partir de experiências contraculturais e de até uma espécie de vanguarda⁶, como denomina Aronson (2000).

Diante disso, o teatro estadunidense *mainstream* vivia, então, o declínio da chamada era dourada da Broadway e expulsava progressivamente as vozes dissonantes e desviantes do centro cultural, empurrando dramaturgos, como o consagrado Williams, para margens produtivas menos prestigiadas e mais arriscadas. A permanência de estruturas dramatúrgicas de fácil recepção nesse circuito, ainda calcadas nos modelos realistas e nas chamadas peças bem-feitas⁷, restringia o mercado para experimentações formais. Em contrapartida, os circuitos *off* e *off-off-Broadway*, os coletivos insurgentes e os novos paradigmas do teatro físico, grotesco e pós-realista floresciam como alternativa estética e ética (Poland; Mailman, 1972), porém tachados de modismos excêntricos. Nesse contexto, *Confessional* condensa a virada estética, política e existencial que marcou a produção dramatúrgica dos últimos 20 anos de Tennessee Williams.

6 A utilização dessa palavra para qualificar o circuito experimental estadunidense mostra-se conceitualmente problemática, uma vez que, em sua acepção histórica, o termo remete aos movimentos artísticos europeus do início do século XX (como o futurismo, o dadaísmo, o surrealismo ou o construtivismo), caracterizados por um espírito programático de ruptura estética e política. Ao aplicar essa designação ao teatro experimental estadunidense, que se consolida apenas a partir das décadas de 1950 e 1960, Aronson (2000) reconhece que se trata de um uso deslocado temporalmente: trata-se de uma vanguarda tardia, expressão que evidencia como os Estados Unidos assimilaram, de forma dilatada no tempo, tendências que já haviam sido inauguradas e esgotadas na Europa. Em outras palavras, não se trata de vanguarda no sentido clássico do termo, mas de uma adaptação prolongada daquelas experiências, reconfiguradas dentro do contexto contracultural dos EUA.

7 As chamadas *peças bem-feitas* (*pièces bien faites*) correspondem ao modelo dramatúrgico burguês do século XIX, caracterizado por enredo linear, causalidade rigorosa, resolução harmoniosa dos conflitos e construção voltada ao entretenimento e à verossimilhança.



4 Sinopse e aspectos gerais de *Confessional*

Confessional integra a coletânea *Dragon Country - A Book of Plays* (Williams, 1970, p. 151-196) e tem a estrutura aberta, seu espaço cenográfico reduzido, um bar à beira-mar, a linguagem crua e antipoética e a arquitetura dramatúrgica fragmentada, o que a sintoniza, de fato, com o espírito do teatro experimental que tentava sobreviver nos ambientes alternativos de Nova Iorque e de algumas cidades da Costa Leste⁸. A rubrica inicial de *Confessional* informa:

A cena é uma evocação levemente não realista de um bar à beira-mar, situado em uma daquelas cidades costeiras entre Los Angeles e San Diego. O local atrai um grupo de frequentadores habituais, quase todos tão íntimos uns dos outros que o ambiente se assemelha a um clube comunitário, no qual muitos passam a noite inteira. Idealmente, as paredes do bar, nos três lados, devem sugerir o efeito de uma névoa vinda do oceano. Um letreiro de neon azul sobre a porta anuncia: *Monk's Place*. O balcão atravessa o palco em diagonal, do fundo à frente; sobre ele, está suspenso um grande peixe-agulhão envernizado, cujo bico escancarado e olhos esbugalhados lhe conferem uma expressão constante de espanto. Há cerca de três mesas, cada uma iluminada por um lampião de tempestade, aceso apenas quando aquela mesa é utilizada na ação. Próximo à entrada, encontra-se a *jukebox*; na parede à esquerda, as portas que levam aos lavatórios feminino e masculino. Ao fundo, atrás da última mesa, ergue-se uma escada que conduz aos aposentos do dono do bar, devendo ser “mascarada” acima dos primeiros degraus (Williams, 1970, p. 153, grifo do autor)⁹.

Nesse bar, onde transitam ex-operários, veteranos, prostitutas, alcoólatras e jovens em fuga, não há idealização nem redenção. A peça constrói, assim, um retrato descarnado de sujeitos devastados pelo fracasso do sistema capitalista e pelos efeitos subjetivos da marginalização. “A literatura é parte de um processo social real” (Williams, 1979, p. 41) e é nesse processo literário/artístico que *Confessional* se encontra: como testemunho de um mundo em decomposição e de corpos à deriva perante o sonho americano e o *American Way of Life*.

A peça é, também, uma crítica à marginalização que o próprio Williams sofria enquanto artista naquele momento histórico, quando era desqualificado pela crítica autorizada por abandonar os moldes tradicionais que consagraram sua dramaturgia nos anos 1940 e 1950 (Kolin, 2002, p. 109-110).

8 Alguns dos principais coletivos que compunham esse circuito experimental foram o Theatre Genesis, fundado em 1964 na St. Mark's Church, associado a obras de Sam Shepard (1943-2017) e Lanford Wilson (1937-2011); o The Open Theatre, dirigido por Joseph Chaikin (1935-2003); o The Performance Group, criado por Richard Schechner (1934-); o Bread and Puppet Theatre, fundado por Peter Schumann (1934-); e o Teatro Campesino, idealizado por Luis Valdez (1940-).

9 “The scene is a somewhat nonrealistic evocation of a bar on the beach-front in one of those coastal towns between Los Angeles and San Diego. It attracts a group of regular patrons who are nearly all so well known to each other that it is like a community club, and most of these regulars spend the whole evening there. Ideally, the walls of the bar, on all three sides, should have the effect of fog rolling in from the ocean. A blue neon outside the door says: *Monk's Place*. The bar runs diagonally from upstage to down; over it is suspended a large varnished sailfish, whose gaping bill and goggle-eyes give it a constant look of amazement. There are about three tables, with hurricane lamps, each of which is turned on only when that particular table is being used in the play. Near the entrance is the juke box, and in the wall at left are doors to the ladies' and gents' lavatories. A flight of stairs ascends from behind the back table, giving access to the bar-owner's living quarters. The stairs should be “masked” above first few steps” (Williams, 1970, p. 153, grifo do autor).



Esse processo vivido por Williams se manifestava sobretudo no campo da recepção crítica. Como observa David Kaplan (2011, p. 183-208), a partir dos anos 1960 suas peças foram classificadas apenas pelo prisma de suas obras dos anos 1940 e 1950, desqualificando qualquer tentativa de ruptura estética: as formas mais livres ou discursos desviantes das normas foram tomados como sinal de decadência pessoal (Kaplan, 2011), quando, na verdade, revelavam um esforço consciente de explorar minimalismos, fragmentações e linguagens não realistas, em sintonia com experiências de Samuel Beckett (1906-1989), Harold Pinter (1930-2008) e Edward Albee (1928-2016), que, por sua vez, eram celebradas pela mesma crítica.

Nessa medida, o sofrimento do dramaturgo não se resume a problemas de saúde mental, embora estes também marcassem sua vida, junto com a imersão cada vez maior nas drogas, na depressão e no alcoolismo, mas à condição de artista em luta contra um sistema cultural que rechaçava reordenações estéticas e o empurrava para as margens, associando seu experimentalismo ao fracasso.

Confessional é de fato uma inovação na linguagem teatral daquele momento: a fragmentação da forma, o hibridismo de gêneros, os monólogos confessionais e os elementos metateatrais articulam uma estética sobre a falência, próxima daquilo que Fredric Jameson (1996, p. 56) denominaria de “lógica cultural do capitalismo tardio”, na qual os conteúdos simbólicos são esvaziados e reconfigurados como resíduos de um tempo esgotado.

As ações da peça se desenrolam em uma única noite, no bar Monk's Place, frequentado por figuras decadentes e solitárias que compartilham suas histórias de vida entre bebidas e desabafos. Leona, uma cabeleireira alcoólatra e agressiva, domina o espaço e quase a peça toda com sua presença descontrolada. Ela agride Violet, uma mulher emocionalmente instável, acusando-a de flertar com Bill, o jovem gigolô com quem Leona compartilha seu *trailer*, ao sustentá-lo emocional e financeiramente. No bar há, também, Monk, o dono; Doc, um médico aposentado por alcoolismo; Steve, um cozinheiro frustrado; e um casal sem nomeação: o Rapaz de Iowa e um roteirista de cinema cínico e desiludido, Homem jovem, com quem o Rapaz de Iowa teve uma experiência sexual frustrada.

Ao longo da noite, os personagens se revezam no centro do palco, o confessionário, onde há uma iluminação especial para se dirigirem diretamente ao público, revelando suas carências, ressentimentos, frustrações, segredos e desejos não realizados. Isso expõe, cada vez mais a desintegração do *American Dream* e a crítica social do dramaturgo.

DOC (*virando-se no banquinho do bar, copo na mão*): Você não pode fazer piadas sobre o nascimento e não pode fazer piadas sobre a morte. São milagres, milagres sagrados, ambos, sim, é isso que eles são, embora, hoje em dia, estejam quase sempre cercados por expedientes que parecem lhes roubar a dignidade. Nascimento? Luvas de borracha, água fervida, fórceps, tesouras cirúrgicas. E a morte? - O chiado de um balão de oxigênio, a picada de uma agulha hipodérmica para apagar a luz de pânico nos olhos que se apagam, tubos nos braços e nos rins, algodão absorvente enfiado no reto para conter os excrementos quando o ser... quando o ser cessa (*durante esse discurso, ou talvez antes dele, ele*



avança para o foco de luz, no centro do proscênio, que serve de confessionário para os personagens).

-É difícil enxergar além dessa nuvem de parafernália irreverente. Mas por trás delas estão os santos mistérios do nascimento e da morte... São tão obscuros quanto o rosto de Deus, cujo rosto é obscuro porque é o rosto de um homem negro; sim, é isso mesmo, um negro, sim. Sempre imaginei que Deus fosse um homem negro, sem luz no rosto. Ele se move na escuridão como um mineiro negro no fundo de uma mina de carvão sem luz, completamente encoberto pelas irrelevâncias e irreverências do culto público - levantar-se para cantar, ajoelhar-se para rezar, sentar-se para ouvir as banalidades de um pregador (*o foco de luz se apaga e ele retorna ao bar para colocar o copo*) (Williams, 1970, p. 169-170).

Acima, o monólogo confessional de Doc desmonta dois dos pilares simbólicos mais celebrados pela ideologia estadunidense - o nascimento e a morte - ao expor como ambos, em vez de experiências sublimes e dignas, são reduzidos, à luz do capitalismo tardio, a procedimentos técnicos e mercantilizados, esvaziados de sentido pela parafernália hospitalar. Essa dessacralização ecoa o esvaziamento da crença no sonho americano, cuja promessa de liberdade, prosperidade e transcendência espiritual já não encontra correspondência na realidade social. Ao evocar a imagem de Deus como um homem negro invisibilizado, obscurecido pelas irrelevâncias do culto público e das convenções religiosas, Doc explicita a exclusão e o racismo estrutural que corroem a narrativa nacional. Assim, a fala revela que, sob a superfície do progresso material e do otimismo coletivo, o sonho americano se converte em um simulacro marcado pela perda de autenticidade, pela desigualdade e pela alienação.

Leona, entre surtos de fúria e melancolia, tenta proteger o Rapaz de Iowa, mas é rejeitada. O jovem vai embora de bicicleta, reflexivo e assustado com a consciência de sua orientação sexual, que acaba de assumir. A peça termina de forma fragmentada, sem restauração da ordem ou superação dos conflitos - expedientes claros da peça em um ato, por ser sucinta: os personagens permanecem presos em seus ciclos de frustração, enquanto o bar retoma sua rotina, indiferente às pequenas tragédias que ali se desenrolam.

Leona, Violet, Doc, Bill e os demais são produtos de uma conjuntura histórica e de uma cultura que, sob o verniz da liberdade e do progresso, é o próprio capitalismo - em sua lógica heteronormativa, produtivista e higienista - que sacrifica as formas de vida que não se adequam ao seu padrão. "A tradição dos oprimidos nos ensina que o 'estado de exceção' é a regra" (Benjamim, 1987, p. 226, grifos do autor), esse é exatamente o sentido dramaturgico de *Confessional*. A exceção não se dá como ruptura, mas como cotidiano: os personagens vivem permanentemente sob essa condição.

A promessa de liberdade do *American Dream* convive com práticas de exclusão, medicalização dos corpos e marginalização das formas de vida dissidentes. É nesse sentido que Leona, Doc, Violet e Bill revelam-se como figuras liminares, com um cotidiano no qual a precariedade é norma. O bar funciona, assim, como microcosmo da sociedade estadunidense, reproduzindo a solidão, a violência e os mecanismos de controle típicos de um sistema capitalista que reduz experiências a mercadorias e rituais a rotinas vazias.



Essa dinâmica pode ser compreendida à luz do pensamento de Louis Althusser (1999), para quem as ideologias são instâncias materiais que constituem os sujeitos. O processo de assujeitamento é central: os indivíduos se reconhecem como livres, mas essa liberdade é mediada por práticas sociais e aparelhos ideológicos que delimitam o campo de ação e desejo. Em *Confessional*, a cena do bar exemplifica essa tensão: os personagens se percebem autônomos, mas são interpelados por discursos heteronormativos, pela lógica produtivista e pela medicalização dos corpos. São sujeitos interpelados por ideologias que prometem emancipação, mas acabam por mantê-los em posições de exclusão. Williams figura, assim, a dialética entre liberdade e assujeitamento, revelando o caráter contraditório da subjetividade sob o capitalismo tardio.

A fala de Leona abaixo condensa o colapso subjetivo dos personagens da peça. O uso visceral da imagem do coração que não pode vomitar traduz a precariedade emocional imposta pela exclusão social e pela solidão crônica em uma sociedade que mercantiliza os afetos:

LEONA: Você tem sorte de estar com enjoo no estômago, porque o estômago pode causar vômito, mas quando é o coração que está doente, aí é que é terrível, porque o coração não pode vomitar as memórias de uma vida inteira. Eu queria que meu coração pudesse vomitar, queria que ele pudesse pôr pra fora as decepções da minha vida, meus dias num salão de beleza e minhas noites num *trailer*. Não me surpreenderia nem um pouco se eu dirigisse sozinha até Sausalito esta noite. Sozinha... (Williams, 1970, p. 168)¹⁰.

Ao dar voz aos desenraizados da estrutura social tradicional, *Confessional* reconfigura os limites do teatro e da política, colocando em cena a experiência da exclusão, da abjeção e do desencanto. Nesse contexto, pode ser compreendida como documento histórico enquanto formas artísticas que revelam contradições sociais do final da década de 1960 e início da seguinte. Esse conceito, nesse caso, aproxima-se da noção de documento como vestígio histórico (Le Goff, 1990), isto é, como material que permite compreender as relações sociais e políticas inscritas em um determinado contexto. A peça transforma a ficção em experiências coletivas, revela-se com uma poética insurgente, na qual a dramaturgia expõe o real, convertendo a cena em espaço crítico de leitura da sociedade. Expandindo-se do privado para o público.

5 Expedientes brechtianos em formato de confessionário

O pensamento dramático de Bertolt Brecht (1898-1956) no contexto estadunidense surgiu a partir de um processo lento, conflituoso e profundamente transformador. Embora seu nome já circulasse no meio intelectual europeu desde as décadas de 1920 e 1930, sua presença física

10 “LEONA: You’re lucky you’re sick at your stomach because your stomach can vomit but when you’re sick at your heart, that’s when it’s awful, because your heart can’t vomit the memories of your lifetime. I wish my heart could vomit, I wish my heart could throw up the heartbreaks of my lifetime, my days in a beauty shop and my nights in a trailer. It wouldn’t surprise me at all if I drove up to Sausalito alone this night. With no one...” (Williams, 1970, p. 168).



nos Estados Unidos, entre 1941 e 1947, marcou a transposição, ainda que tardia, de sua teoria teatral para o palco estadunidense. Conforme aponta James K. Lyon (1980, p. 3), Brecht chegou aos Estados Unidos sob o signo da derrota: exilado do regime nazista, financeiramente instável e artisticamente isolado, enfrentou dificuldades para legitimar suas ideias em um meio teatral profundamente enraizado nos princípios do drama burguês e da identificação catártica, expedientes que batiam de frente com a sua própria técnica de teatro político e reflexivo.

A estada de Brecht nos Estados Unidos insere-se em uma conjuntura em que o exílio intelectual não se limitava à perda do território natal, implicava sobretudo em um reposicionamento radical diante de novos regimes de produção cultural. A Califórnia dos anos 1940, com sua Hollywood em expansão e seu teatro submetido às exigências do mercado, não era um espaço de acolhimento do estrangeiro. Era, claramente, um laboratório das contradições entre arte e mercadoria.

Na Europa, a perseguição nazista representava o aniquilamento material da vida artística. Nos Estados Unidos, Brecht teve que encarar o risco de assimilação pela indústria do entretenimento e pela lógica da repetição espetacular. É nesse terreno que se torna possível compreender por que Brecht, mesmo isolado e rejeitado naquele país estranho, encontrou as condições para explicitar, de modo ainda mais rigoroso, a necessidade de um teatro que resistisse tanto ao autoritarismo político quanto ao conformismo estético.

Nos anos 1930, o teatro estadunidense operava majoritariamente sob a lógica do realismo psicológico, do naturalismo social e das estruturas narrativas fechadas, influenciado pelo modelo das peças bem-feitas e pela tradição stanislavskiana, especialmente no seio do Group Theatre¹¹.

Essa condição explica por que o esforço de Brecht em consolidar-se artisticamente nos EUA enfrentou obstáculos institucionais e ideológicos. A língua inglesa representava um obstáculo, mas o núcleo do problema estava na hegemonia de um teatro ancorado no naturalismo e na psicologia burguesa. Em contrapartida, Brecht insistia em técnicas que buscavam interromper a passividade do espectador, instaurando a distância crítica e a reflexão do público. Assim, sua inserção no espaço teatral estadunidense não se traduz em assimilação, mas em abalo produtivo, que explicitou as tensões entre um teatro transformador e uma cena moldada pelo consumo imediato.

Reconhecem-se as matrizes do teatro épico brechtiano a partir do final da década de 1956, quando foi enfim traduzido nos EUA. Isso implica situar o teatro ou a dramaturgia estadunidense em um horizonte estético muito mais amplo do que uma simples reação ao drama burguês. A obra de Brecht recupera elementos do teatro popular medieval, com sua estrutura fragmentada, sua oralidade direta e sua relação orgânica com o público; reelabora, a partir de Shakespeare (1564-

11 Foi uma companhia teatral estadunidense fundada em 1931, em Nova Iorque, por Harold Clurman (1901-1980), Cheryl Crawford (1902-1986) e Lee Strasberg (1901-1982). Influenciada pelo que se conhecia até então do Sistema de Stanislavski, conhecido como “O método”, uma interpretação bastante particular da obra do teatrólogo russo, ressaltava o que se considerou conceitualmente de realismo psicológico na dramaturgia da época. Buscava um teatro socialmente engajado, voltado à classe trabalhadora e à crítica das desigualdades por esse viés então realista, depois absorvido pelo sistema e pela Broadway (Carnicke, 2009, p. 41-44; 50-51).



1616), a multiplicidade de vozes e a recusa à linearidade clássica; e encontra no teatro chinês modelos de gestualidade e de distanciamento que lhe oferecem recursos para desestabilizar a naturalização da cena. Essa operação não corresponde a um exercício erudito de citação de tradições, mas à construção de uma forma que pretende intervir criticamente no presente histórico (Jameson, 1999). Ao recompor essas referências em uma síntese dialética, a obra de Brecht afirma um projeto estético incompatível com os padrões dominantes nos Estados Unidos. Sua proposta não era apenas alternativa, mas disruptiva: transformava a relação entre palco e público em terreno de crítica e de confronto social.

O conceito de *Verfremdungseffekt*, frequentemente traduzido como efeito de distanciamento ou efeito de estranhamento, um dos núcleos mais discutidos da poética brechtiana, visa a deslocar a recepção do espectador do registro da identificação passiva para o da reflexão crítica. Ao romper a ilusão de transparência do palco, produz a percepção de que a realidade social não é natural, mas histórica, sujeita a transformações. A diversidade de traduções/interpretações livres do termo revela, justamente, sua densidade conceitual: distanciamento ressalta a suspensão do envolvimento imediato, enquanto estranhamento enfatiza a dimensão de surpresa e desnaturalização diante do que é familiar. Ambas as opções, ainda que insuficientes isoladamente, apontam para o mesmo horizonte teórico - a recusa da catarse como forma dominante de recepção.

O ponto fundamental do *Verfremdungseffekt* é a manutenção da consciência da audiência acerca do caráter de ilusão da representação. O ator rejeita a transformação total na personagem, mantendo-se como um intermediário entre o texto e a plateia. Preferencialmente, não representa o fato por meio da ação, mas o narra como testemunha do acontecido - Brecht, nesse ponto, substitui o termo “ator” por “demonstrador”. A cena deve permitir que surjam no palco elementos técnicos, como as fontes de luz e contrarregas, que introduzem e retiram objetos, antes fora do campo de visão do espectador, o que evidencia a convenção. Só com o alerta que é o *Verfremdungseffekt*, o “esforço para os incidentes apresentados parecerem estranhos ao público” (Brecht, 1967, p. 142)¹², a plateia não fica à mercê das eficientes técnicas cenográficas e de atuação e, consequentemente, da empatia, que trabalha no subconsciente e que faz a audiência se identificar tão fortemente com as personagens a ponto de perder seu senso crítico. O efeito de distanciamento não pretende excluir completamente o pathos, mas direciona as emoções do público a um espaço crítico, no qual não precisam corresponder integralmente às das personagens representadas (Oliveira, 2017, p. 279, grifos do autor).

Essa polissemia tradutória/interpretativa foi observada por estudiosos como John Willett (1985) e, mais recentemente, por Fredric Jameson (1999), que destacam a dificuldade de fixar um equivalente em outras línguas sem perda de nuance. Mais do que decidir por uma tradução única, importa reconhecer que o *Verfremdungseffekt* deve ser entendido como um expediente crítico do teatro épico, um recurso que transforma cada cena em ocasião de análise social

12 Cf.: BRECHT, Bertold. Cena de rua - Modelo de uma cena de teatro épico. In: BRECHT, Bertold. *Teatro dialético*. Tradução de Luiz Carlos Maciel e Sérgio Micelli. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967. p. 141-152.



Tal conceito foi inicialmente recebido com perplexidade e até desprezo por parte da crítica estadunidense naquele momento e, inclusive, de alguns colegas de esquerda, como o dramaturgo e crítico teatral John Howard Lawson (1894-1977), que chegou a classificar seus princípios como absurdos (Lyon, 1980, p. 14). A primeira tentativa de encenar uma peça sua em Nova Iorque, *Mãe coragem* (*Mutter Courage und ihre Kinder*, 1939), resultou em um fracasso tanto artístico quanto financeiro (Brecht; Hecht, 2005), evidenciando a distância entre sua teoria e o repertório dominante no teatro *mainstream* da Broadway.

O termo utilizado por Lawson, ao avaliar a teoria brechtiana, revela mais do que uma simples discordância estética: evidencia a dificuldade de assimilação de uma proposta dramatúrgica que se chocava com as convenções hegemônicas do teatro estadunidense. Classificar os princípios do teatro épico como sem sentido ou absurdo desqualificava o projeto crítico de Brecht e reiterava a força ideológica do regime estético-afetivo do palco-mercadoria estadunidense. A recepção hostil deve, portanto, ser lida como expressão de uma resistência estrutural a formas artísticas que recusavam o pacto com o realismo burguês e deslocavam o espectador de sua posição passiva para um lugar de análise social, pois eram tidas apenas como experimentais - sendo esse o papel que Tennessee Williams assumiu em suas incompreendidas e negligenciadas *late plays*.

Contudo, essa rejeição inicial não impediu que expedientes brechtianos encontrassem ressonância em circuitos alternativos, como grupos universitários, coletivos experimentais e o circuito *off* e *off-off-Broadway*. Nesses espaços, a acusação de absurdo converteu-se em ponto de inovação. Em chave dialética, a proposta brechtiana, ao provocar desconforto e estranhamento, revelava a inadequação das formas tradicionais diante de uma sociedade em transformação, confrontada pelo conjunto emergente de expedientes contraculturais, e apontava para a necessidade de novas linguagens capazes de articular arte e política.

Por sua vez, a percepção de Brecht sobre o teatro estadunidense como produto do capitalismo colonial é fundamental para compreender a distância entre sua prática e a lógica mercadológica dominante. No exílio, escreveu em seu diário em 22 de outubro de 1941:

Aqui a atitude para com o dinheiro denuncia o capitalismo colonial. Tem-se a impressão de que todo mundo aqui está onde está porque está de partida. Só está nos Estados Unidos para ganhar dinheiro. É nômade o teatro, feito por quem está de passagem, para quem está perdido. *Time is money*. Tipos pré-fabricados se reúnem no palco, os ensaios são simples trabalhos de montagem. Ninguém mora nas colônias (Brecht; Hecht, 2005, p. 15).

Brecht usa a expressão *capitalismo colonial* para nomear uma forma de capitalismo que opera com lógica de colônia: extrativa, de passagem, sem vínculos nem responsabilidade com a vida local. No trecho de seu diário, ele aplica isso ao teatro comercial dos EUA: gente nômade produz mercadorias culturais padronizadas, peças pré-fabricadas, ensaios como linha de montagem de fábrica, comprimindo tempo porque *time is money* (tempo é dinheiro), e tratando o palco como entreposto de lucro, não como espaço público de experiência e pensamento.



Em termos estético-políticos, isso significa: padronização, o que rememora a padronização fordista das formas; precarização do trabalho artístico; desenraizamento social, criando *outsiders* da sociedade capitalista; e o rebaixamento do teatro à circulação rápida de produtos emocionais. Exatamente o oposto do projeto crítico do teatro épico, que exige historicização, investigação e compromisso com a cena como lugar de conhecimento e debate.

Apesar disso, os ecos de sua poética começaram a reverberar nos meios experimentais e alternativos a partir dos anos 1940, com maior intensidade na década de 1950. Sua colaboração com o ator Charles Laughton (1899-1962), na adaptação da peça *Galileu Galilei* (*Leben des Galilei*, 1943), e sua relação com intelectuais, como Marc Blitzstein (1905-1964) e Joseph Losey (1909-1984), foram cruciais para a sedimentação de sua influência, que logo se expandiu pelas bordas da indústria teatral estadunidense, atingindo particularmente o circuito *off-Broadway*, os grupos universitários e os coletivos experimentais. Losey acabou por se tornar o primeiro a aplicar diretamente o método brechtiano nos EUA, em colaboração com o próprio Brecht.

Brecht provocou, assim, um deslocamento fundamental no modo como se pensava a cena e a função do teatro nos Estados Unidos. O que ocorreu, então, a partir daquele momento, foi a lenta assimilação de sua poética, inclusive pelo cinema e televisão, derrubando preconceitos e tradições estéticas, revolucionando práticas dramatúrgicas e abrindo caminhos para a crítica das formas dramatúrgicas comerciais, comuns no circuito da Broadway.

Consequentemente, as *late plays* de Williams encontram na obra de Brecht um terreno de afinidades eletivas: ambos recusam a passividade, denunciam a dramaturgia *mainstream* estadunidense e encenam a falência simbólica do sujeito burguês. Isso porque ele já conhecia as técnicas do teatro político.

A formação de Tennessee Williams no Dramatic Workshop¹³ (*Workshop* de Dramaturgia), sob a orientação de Erwin Piscator (1893-1966), em 1940, constitui um momento decisivo para compreender a complexa relação do dramaturgo com as tradições do teatro político europeu (Leverich, 1995, p. 346; 435; 439; 440-441). Como demonstra Bustamante (2023), o contato com o teatrólogo alemão expôs Williams a um projeto estético centrado no engajamento ideológico, no uso documental da cena e na concepção do palco como instrumento de intervenção social ainda antes de se tornar famoso em 1945, com sua primeira peça na Broadway: *The Glass Menagerie* (*O zoológico de vidro*, 1945). Williams não aderiu integralmente a esse horizonte poético, mas a experiência lhe ofereceu recursos formais e conceituais que reaparecem, reelaborados, em suas peças pós-canônicas, em especial.

Em vez de recusar essa experiência que teve com Piscator, Williams a reelaborou, preservando em sua dramaturgia dimensões de lirismo, densidade afetiva e tensão subjetiva que escapavam ao

13 Foi criado por Erwin Piscator na The New School for Social Research (New School), em Nova York, no início de 1940, como uma escola e companhia-laboratório voltada à formação integrada em atuação, direção e dramaturgia, marcada por um horizonte estético e político associado ao teatro épico.



didatismo programático. O resultado não foi uma adesão nem uma rejeição, mas a constituição de uma poética própria, marcada pelo hibridismo: ao mesmo tempo em que assimilava os procedimentos críticos de Piscator, como a fragmentação da cena, a exposição das contradições sociais e a recusa do ilusionismo, Williams os permeava com recursos de imaginação lírica e atmosferas subjetivas, diálogos realistas e ambientação que permutava memória, imaginação e alucinação, produzindo uma escrita dramatúrgica em que política e sensibilidade não se excluem, mas se interpelam mutuamente. O entroncamento desses universos - o épico-piscatoriano e o épico-lírico-williamsiano - revela, portanto, a envergadura de um dramaturgo que, mesmo em divergência, incorporou as contradições de sua formação no exílio e as converteu em potência estética.

Em *Confessional*, é possível observar a adoção de dispositivos que remetem ao distanciamento reflexivo: os monólogos confessionais, nos quais os personagens se dirigem diretamente ao público; a fragmentação da ação em quadros não cumulativos; a ausência de enredo causal tradicional - típica da peça em um ato; e a transformação do espaço cênico (o bar) em uma arena social dialética. No entanto, todos esses elementos já eram observados em outras peças da mesma década, antes de *Confessional*.

Em *The Milk Train Doesn't Stop Here Anymore* (*O trem da manhã não para mais aqui*, 1962) (Williams, 2000, p. 489-582), Tennessee Williams introduz expedientes retirados dos teatros Nô e Kabuki¹⁴ que dialogam diretamente com o teatro épico de Brecht. Os dois assistentes de palco - figuras que comentam a ação e assumem funções narrativas, desconstroem a ilusão dramática e instauram uma mediação crítica entre o espectador e a cena. Ao explicitar em suas notas que tais figuras se situam entre o Kabuki e o coro grego, Williams evoca tradições performativas orientais, produzindo um efeito de estranhamento que interrompe a linearidade e impede a absorção catártica. Trata-se de um mecanismo convergente ao *Verfremdungseffekt*, no qual a ação é mostrada e não vivida, exigindo do público uma postura reflexiva diante do espetáculo. A rubrica inicial diz: “eles trabalham no palco durante a performance dos atores, trocando figurinos, colocando e removendo objetos e móveis. De vez em quando, nesta peça, eles têm falas muito curtas que servem como pistas para os principais intérpretes [...]” (Williams, 2000, p. 491)¹⁵.

Oliveira (2017) demonstra que a peça *The Mutilated* (*As mutiladas*, 1966) abarca os momentos de interrupção da ação dramática com coros internos, com uso de apito tonal para anunciar mudança de tom e canções que intervêm na narrativa. Esses dispositivos sintetizam uma prática de distanciamento. Além disso, o autor localiza nessa peça não só o expressionismo, na figuração patológica dos corpos, no grotesco do ambiente social, mas sobretudo no uso do *Verfremdungseffekt* brechtiano: em especial, na fragmentação espacial, nos monólogos que soam menos como confissões íntimas e mais como declarações de um sujeito que mede sua dor em relação

14 O Nô é uma forma clássica de teatro japonês marcada por lirismo, música e máscaras; o Kabuki, criado no século XVII, combina dança, canto e espetáculo visual, com ênfase em gestos codificados e teatralidade popular.

15 “They work on-stage during the performance, shifting set-pieces, placing and removing properties and furniture. Now and then in this play they have lines to speak, very short ones that serve as cues to the principal performers” [...] (Williams, 2000, p. 491).



ao trauma coletivo e na composição de cenas que não culminam em clímax emocional, mas em fissuras de silêncio ou de expectativa frustrada.

Mas *Confessional* e sua versão longa são diferentes: há uma exposição quase documental dos corpos e afetos, num registro despojado, que aponta para uma nova etapa na obra de Williams, marcada pelo enfrentamento direto das ruínas do sujeito, encarando as promessas não atingidas do sonho americano, e pela recusa da ilusão cênica como mediação emocional. Williams descreve o espaço do confessionário logo na primeira rubrica:

Idealmente, deverá haver uma *avant-scène* (área frontal do palco), projetando-se alguns centímetros à frente do prosscênio; se isso não for viável, então deve haver uma área no centro do palco à frente que possa ser iluminada de modo a distingui-la do bar, nos momentos da peça em que um personagem se desliga do grupo para falar como se estivesse consigo mesmo. Essa área é o ‘confessional’; ela é usada por todos no bar em algum momento ao longo da peça (Williams, 1970, p. 153, grifo do autor)¹⁶.

Williams preserva a sensibilidade poética como componentes centrais de sua escrita. O lirismo de *The Glass Menagerie*, a intensidade sensorial de *Suddenly Last Summer* (*De repente, no último verão*, 1958) ou a sobreposição de dor e ternura em *The Mutilated*¹⁷ mostram que a sua dramaturgia, embora no campo do estranhamento, nunca abdica da emoção como forma de conhecimento estético. Essa sensibilidade poética funciona como mediação crítica: ao expor corpos frágeis, memórias interrompidas e vozes dissonantes, Williams interpela o espectador pela tensão entre lirismo e crítica social. Assim, suas *late plays* revelam uma convergência parcial com o teatro épico, em que a objetividade histórica e o lirismo não se excluem, mas configuram uma poética híbrida de resistência.

Em *Confessional*, como em todo o *corpus* dramaturgicamente de Williams e nas peças didáticas brechtianas, os personagens não são heróis, mas recortes históricos; suas confissões buscam revelações dos impasses existenciais de sujeitos triturados por um sistema que os condena à invisibilidade.

6 O bar como espaço de marginalização e resistência

No contexto da dissolução das promessas liberais, *Confessional* reconfigura o bar como uma alegoria da exclusão sistêmica. Localizado entre Los Angeles e San Diego: longe tanto do *glamour*

16 “Ideally, there should be a forestage, projecting a few feet in front of the proscenium; if that isn’t practical, then there should be an area in the downstage center that can be lighted in a way that sets it apart from the bar at those points in the play when a character disengages himself from the group to speak as if to himself. This area is the ‘confessional’; it is used by everyone in the bar at some time in the course of the play” (Williams, 1970, p. 153, grifo do autor).

17 A primeira peça tem como ponto de partida o poema *The Wine Menagerie* (A coleção de vinho), de Hart Crane (1899-1932), um dos grandes poetas modernistas dos EUA, ponto de referência de várias obras de Williams; a peça em um ato *Suddenly Last Summer* apresenta uma relação radical com violência, morte e autodestruição, apresentando no palco homossexualidade predatória e canibalismo; *The Mutilated* traz uma mulher mastectomizada e uma outra com desvio de caráter, ambas consideradas como mutiladas no bojo da sociedade burguesa.



hollywoodiano quanto dos focos mais explícitos de radicalização política e estética nova-iorquina, o bar onde se passa a ação é um núcleo de exclusão social.

Williams descreve esse espaço como envolto em névoa durante toda a peça, o que intensifica sua função simbólica: trata-se de um território indistinto, no qual o tempo se dilui e os corpos se perdem. A neblina é uma metáfora visual para a suspensão de sentido que marca a vida dos personagens: todos eles existem em uma zona liminar entre a memória e o colapso, o desejo e o torpor. “Idealmente, as paredes do bar, nos três lados, devem dar o efeito de neblina se espalhando a partir do oceano” (Williams, 1970, p. 153)¹⁸.

Como aponta Althusser (1985, p. 114), os sujeitos sociais são interpelados por aparatos ideológicos que não apenas organizam sua posição nas estruturas de produção, mas sobretudo moldam as relações com o mundo e com os outros. “A ideologia representa a relação imaginária dos indivíduos com suas condições reais de existência” (Althusser, 1985, p. 109). No bar de *Confessional*, essa relação imaginária está em ruínas. Os frequentadores não compartilham afeto genuíno ou solidariedade, mas estabelecem pactos frágeis de sobrevivência simbólica, nos quais o álcool, a fala ininterrupta, o ataque verbal e o silenciamento recíproco são os únicos mecanismos possíveis de resistência e presença.

Leona é a voz mais forte do bar, uma mulher madura, ruidosa, obesa e hipersensível, que alterna momentos de fúria e doçura. Sua agressividade não é gratuita, mas resultado de sucessivas desautorizações que refletem os impasses da mulher num mundo ainda estruturado pela dominação patriarcal.

LEONA: Você nunca reclamou do meu complexo de mãe. Esquece, deixa pra lá, já está esquecido. Só faz isso. Pega essa moeda de vinte e cinco centavos e aperta o número seis três vezes na *jukebox*.

BILL: Ninguém quer ouvir essa música de violino de novo.

LEONA: Eu quero, eu sou alguém. Meu irmão, meu irmão mais novo, tocava isso tão bem quanto, se não melhor que o Heifetz¹⁹ nessa máquina. Sabe, eu olho pra você e me faço uma pergunta. Como é que é nunca ter tido nada bonito na sua vida e nem sequer saber que perdeu isso? (*Ela atravessa em direção ao seletor múltiplo*) Voltando pra casa com você uma noite, eu disse, Bill, olha pro céu, você vai olhar praquele céu? Você nunca olhou pra cima, só resmungou. Na sua vida você não teve nenhuma experiência - experiência! Apreciação! - da beleza de Deus no céu, então o que é a sua vida senão uma garrafa de, uma lata de, um copo de - um, dois, três! (*Ela apertou para selecionar a música de violino três vezes*)

MONK: O Doc ainda está no telefone.

LEONA: *Souvenir* é uma música suave.

DOC (*voltando ao bar*): Vou ter que fazer um parto. Um conhaque.

LEONA (*voltando para a mesa de Bill*): Não ia ser triste se você não soubesse o que perdeu ao vir a este mundo e sair dele um dia sem jamais ter tido o senso de, uma experiência de e uma lembrança de, uma coisa bonita na sua vida como eu tenho quando lembro do violino e do rosto do meu irmão mais novo...

18 “Ideally, the walls of the bar, on all three sides, should have the effect of fog rolling in from the ocean” (Williams, 1970, p. 153).

19 Jascha Heifetz (1901-1987) foi um violinista lituano-estadunidense, considerado um dos maiores virtuosos do século XX, célebre pela precisão estilística e por ter elevado o padrão internacional de execução do violino.



BILL: Você me disse que seu irmão era viado.

LEONA: Eu te falei em particular uma coisa que você está repetindo em público com palavras tão baratas quanto você. Meu irmão, que tocava essa música, tinha anemia perniciosa desde os treze anos e qualquer idiota sabe que uma doença, uma condição como essa, deixaria qualquer garoto fraco demais pra ficar com mulher, mas ele era tão cheio de amor que precisava dar pra alguém. Como na música dele. E no meu trabalho, minha profissão de cabeleireira, eu nunca vi pele ou cabelo ou olhos que chegassem perto dos do meu irmão. O cabelo dele era loiro natural, macio como seda e os olhos eram dois pedaços do céu num rosto humano, e ele tocava violino como se estivesse fazendo amor com ele. Eu choro! Eu choro! - Não, eu não choro, eu não choro! - Tenho orgulho de ter tido algo bonito pra lembrar, enquanto eu viver a minha vida [...] (Williams, 1970, p. 165-166)²⁰.

Leona, ao confrontar Bill, denuncia uma forma histórica de empobrecimento da sensibilidade - resultado direto da interpelação ideológica que Althusser (1985, p. 109) descreve como a mediação imaginária entre o sujeito e suas condições reais de existência. Ao interpelá-lo por sua apatia, sua incapacidade de olhar para o céu ou de reconhecer a beleza da música, Leona torna explícito o efeito devastador de uma sociabilidade moldada pelo cinismo, pela repetição vazia e pela alienação afetiva.

Nesse cenário, o bar deixa de ser apenas um espaço de exclusão material, passa a ser um lugar de empobrecimento simbólico. As relações ali estabelecidas são marcadas por pactos de sobrevivência emocional, nas quais o afeto genuíno é substituído por respostas mecânicas, como o grunhido de Bill, ou pela violência verbal, como seu insulto público ao irmão de Leona. Ao defender a memória desse irmão morto, uma figura artisticamente sensível, fragilizada pela doença e homossexual, Leona reclama para si a experiência de algo bonito, de um laço que escapa à lógica reprodutiva e funcionalista da ordem patriarcal. Seu discurso fragmentado, emocionalmente oscilante, carrega a marca da interpelação ideológica que a desautoriza como mulher, como cabeleireira, como irmã

20 "LEONA: You never satisfied nodding but my mother complex. Never mind, forget it, it's forgotten. Just do this. Take this quarter and punch number six three times on the juke box.

BILL: Nobody wants to hear that violin number again.

LEONA: I do, I'm somebody. My brother, my young brother, played it as good if not better than Heifetz on that box. Y'know, I look at you and I ask myself a question. How does it feel to've never had anything beautiful in your life and not even know you've missed it? (*She crosses toward the multi-selector.*) Walking home with you some night, I've said, Bill, look at the sky, will you look at that sky? You never looked up, just grunted. In your life you're had no experience! - experience! Appreciation! -of the beauty of God in the sky, so what is your life but a bottle of, can of, glass of - one, two, three! (*She has punched the violin selection three times.*)

MONK: The Doc's still on the phone.

LEONA: *Souvenir* is a soft number.

DOC (*returning to the bar*): I've got to deliver a baby. Shot of brandy.

LEONA (*returning to Bill's table*): It wouldn't be sad if you didn't know what you missed by coming into this world and going out of it some day without ever having a sense of, experience of and memory of, a beautiful thing in your life such as I have in mine when I remember the violin of and the face of my young brother...

BILL: You told me your brother was a fruit.

LEONA: I told you privately something you're repeating in public with words as cheap as yourself. My brother who played this number had pernicious anemia from the age of thirteen and any fool knows a disease, a condition, like that would make any boy too weak to go with a woman, but he was so full of love he had to give it to someone. Like his music. And in my work, my profession as a beautician, I never seen skin or hair or eyes that could touch my brother's. His hair was a natural blond as soft as silk and his eyes were two pieces of heaven in a human face, and he played on the violin like he was making love to it. I cry! I cry! - No, I don't, I don't cry! - I'm proud that I've had something beautiful to remember as long as I live in my lifetime" [...] (Williams, 1970, p. 165-166).

de um homem estigmatizado. Ainda assim, ela resiste, dizendo que tinha algo *bonito* para lembrar.

Trata-se, portanto, de uma memória como contradiscurso, que interrompe momentaneamente o ciclo do apagamento dos sujeitos instaurado pelo bar. Leona, mesmo em ruína, figura o que Walter Benjamin (1987, p. 226) chamaria de uma sobrevivente da tradição dos oprimidos: sua fala é uma interrupção do fluxo banal da miséria cotidiana, um gesto fraturado de beleza e reconhecimento, mesmo em meio à degradação. Violet, em contraste, representa a vulnerabilidade extrema: é a mulher cuja instabilidade emocional a torna ainda mais descartável aos olhos de uma sociedade que não oferece suporte algum à fragilidade feminina.

Doc, o ex-médico alcoólatra, é a ruína viva da masculinidade tradicional, já incapaz de garantir a própria autonomia. Monk, o dono do bar, é uma figuração épica: observa, administra, mas não interfere, uma alegoria da reprodução do sistema. Todos esses personagens estão presos ao que Raymond Williams (1979, p. 123) denominaria “formas residuais da cultura”, ou seja, estruturas sociais e afetivas que sobreviveram ao desmonte das antigas promessas que já não oferecem suporte efetivo.

Dessa forma, o bar assume contornos de espaço dialético: simultaneamente lugar de refúgio e de condenação. Nele, os sujeitos tentam preservar algum traço de humanidade, mesmo que por meio de estratégias precárias como a repetição da música *Souvenir*²¹, acionada por Leona como tentativa de manter viva a lembrança do irmão falecido. O bar seria, então, um espaço liminar onde “a lógica cultural do capitalismo tardio” (Jameson, 1996, p. 56) se manifesta de forma bruta: sem transcendência, sem redenção, sem projeto futuro.

O título da peça reforça essa articulação entre espaço físico e construção simbólica. O *confessionário* é também uma instalação cênica concreta, um ponto iluminado no bar para onde os personagens se deslocam para falar diretamente ao público. Esses solilóquios não operam como catarse individual, mas sim como denúncia estrutural. Como no teatro épico de Brecht, o gesto de confessar não visa à identificação emocional do público. Produz estranhamento e reflexão.

Ao suspenderem a ação narrativa para se dirigirem ao espectador, os personagens interrompem a ilusão dramática e expõem “as leis de causa e efeito que operam na sociedade” (Brecht, 1964, p. 191). O espaço do bar, assim, converte-se em uma arena onde as contradições do mundo burguês se materializam em uma aparente revolta contra o capitalismo e à não concretização do sonho americano.

Além disso, o uso reiterado da música, especialmente *Souvenir*, e a montagem episódica dos acontecimentos aproximam a peça de um teatro que visa à “produção de conhecimento social” (Althusser, 1979, p. 19) por meio de uma articulação entre práticas simbólicas e materialidade. O bar passa a operar como espaço ideológico encarnado: nele se entrelaçam prática material e produção simbólica, repetição ritual e colapso subjetivo.

21 Composição de Franz Drdla (1868-1944), violinista e compositor austro-húngaro.



Portanto, *Confessional* é uma anatomia da desestruturação de um projeto civilizatório de um país: o sonho americano. O bar não apenas acolhe os restos da utopia moderna - ele os dramatiza, estetiza e oferece ao público como matéria de reflexão. Na ausência de transcendência, resta o testemunho. E no lugar da redenção, a escuta radical do fracasso.

A ambientação sugerida por Williams é, ao mesmo tempo, hiperrealista e onírica: o bar é um local reconhecível, mas seus contornos são enevoados, quase irreais. Nesse sentido, o espaço da cena adquire função simbólica: é o lugar dos restos, onde os personagens descartados pela ordem econômica encontram refúgio, conflito e exposição. A figura do peixe empalhado acima do balcão - um peixe com olhos arregalados e expressão de assombro permanente - é mais do que um detalhe cenotécnico. Trata-se de um símbolo da própria condição dos personagens: criaturas embalsamadas pela vida, fixadas em expressões de pasmo, esvaziadas de vitalidade. O peixe, como destaca o Homem jovem em seu delírio, é o que resta de um mundo fantástico tornado banal, domesticado, exibido como troféu (Williams, 1970, p. 176-177).

7 Representações sociais e conflitos de classe

Williams constrói uma galeria de figuras socialmente marginalizadas. A classe trabalhadora é retratada de forma degradada, mas não com o olhar distante da denúncia liberal: há uma crítica imanente que revela a forma como o sistema devora seus próprios membros.

Leona, esteticista itinerante que vive em um *trailer*, expressa uma tensão constante entre o desejo de afeto e a frustração material. O personagem tenta exercer domínio sobre Bill, jovem que vive de seus dotes físicos e sexualidade, em uma relação que simboliza as trocas mercantis em detrimento das relações afetivas. A crítica de Williams, nesse ponto, alinha-se ao conceito de Benjamin (2012), de que o capitalismo captura e mercantiliza até as formas mais íntimas da experiência humana. O conflito entre os personagens não é apenas interpessoal, mas estrutural. Como aponta Raymond Williams (1979), a cultura é o campo em que as forças sociais se expressam, mas também se enfrentam.

Em *Confessional*, o enfrentamento se dá entre os resquícios de uma cultura operária em ruínas e a ascensão de uma sensibilidade desencantada, cínica, marcada pela perda da capacidade de surpresa, como admite o personagem Homem jovem em seus solilóquios no confessionário (Williams, 1970, p. 176, 179). A peça também revela um conflito geracional. O jovem vindo de Iowa, ingênuo e ainda encantado com o Oceano Pacífico, confronta o olhar alienado e desmitificado do roteirista gay de meia-idade, já endurecido pela repetição vazia dos rituais sexuais. Aqui, o materialismo histórico se entrelaça com a crítica à experiência vivida - tal como discutida por Benjamin (2012) em seus escritos sobre a perda da experiência na modernidade.



8 Estrutura dramática e linguagem

A estrutura da peça é profundamente anticanônica, ao se considerar os textos comerciais encenados na Broadway. Em vez de um arco dramático linear, o texto se desenvolve como um fluxo contínuo de falas sobrepostas, que evocam a oralidade e o cotidiano, rememorando peças mais verborrágicas de Williams, tais como *Period of Adjustment - High Point is Built Over a Cavern* (*Período de ajustamento - High Point foi construída sobre uma caverna*, 1960) e *The Night of the Iguana* (*A noite do iguana*, 1961).

Confessional incorpora elementos do teatro pós-dramático *avant la lettre*: solilóquios em *spotlight* e consequentes deslocamentos temporais, uso de trilha sonora em cena - com o uso da música *Souvenir* na *junkbox* - e ausência de resolução, visto ser uma peça em um ato²².

(Bill e Steve riem. Enquanto ri, Steve sai da banquetta do bar e caminha até a área do confessionário, onde ele é iluminado ao mesmo tempo em que o bar escurece)

STEVE: Acho que a Violet é uma porca, sim, e eu devia me envergonhar de andar com ela. Mas um homem solteiro, com quarenta e sete anos, empregado como cozinheiro de lanchonete, com um salário com o qual mal dá para se virar sozinho, não pode ser exigente. Não, ele tem que se contentar com os malditos restos deste mundo, e a Violet é um desses restos. É um resto digno de pena, mas - (ele dá de ombros, triste, e leva a garrafa de cerveja à boca) alguma coisa é melhor do que nada, e eu não tinha nada antes de me envolver com ela. Ela me passou uma gonorreia uma vez e tentou dizer que peguei isso no assento de um banheiro público. Perguntei ao médico: “É possível pegar gonorreia num banheiro público?”, e ele disse: “Sim, é possível pegar assim, mas não é assim que acontece!” (Ele sorri tristemente e bebe de novo, cambaleando de leve) -Ah, minha vida, minha vida miserável e barata! É como um osso jogado para um cachorro! Eu sou o cachorro, ela é o osso. Inferno, eu conheço os hábitos dela: ela está sempre lá naquele fliperama quando vou buscá-la, sempre o mais perto possível de algum garoto da Marinha, jogando *pinball*, e uma mão está fora de vista. Fazendo programa? Acho que é isso. Eu sei que não sustento ela; só pago umas cervejas aqui e um cachorro-quente no caminho de casa. Mas o Bill, por que ele deixa ela se engrajar com ele? Numa noite ele estava se gabando do tamanho do pau dele, disse que tudo que precisava para ganhar a vida era usar calça apertada na rua. Vida! -Joguem para um cachorro. Eu não sou cachorro, não quero. Acho que vou sentar no bar e não dar atenção a ela quando sair [...] (Ele se vira de volta para o fundo do palco e se senta ao balcão. Durante sua fala na área do confessionário, ouve-se um número de violino em volume bem baixo. Agora a luz do bar e a seleção de

22 A peça em um ato opera pela intensidade em lugar da extensão, pela suspensão em vez da resolução e pela abertura para o fragmento. Szondi (2001) mostra que, ao dissolver a linearidade e a necessidade de fechamento, esse formato encarna a crise da forma dramática tradicional. Já Raymond Williams (2002) aponta que o caráter breve e experimental dessas peças permite maior diálogo com contextos históricos imediatos e com linguagens teatrais de ruptura. No caso de Tennessee Williams, a peça em um ato foi laboratório para obras longas e, sobretudo, uma dimensão autônoma de sua criação. Textos como *Summer at the Lake* (*Verão no lago*, 1935), *The Lady of Larkspur Lotion* (*A dama da loção antiolho*, 1941), *Green Eyes* (*Olhos verdes*, 1971) e *The One Exception* (*A única exceção*, 1983) evidenciam que, nesse formato, o dramaturgo encontrou um espaço fértil para testar recursos expressionistas, épicos e fragmentários, antecipando procedimentos que depois migrariam para suas peças maiores. Assim, a peça em um ato deve ser compreendida não como forma reduzida simplesmente, mas sim como uma experimentação estética e de crítica social condensada, muitas vezes sem clímax e resolução de conflito.

violino voltam ao nível normal) (Williams, 1970, p. 162-163)²³.

Steve é isolado no confessionário enquanto o bar se apaga. A peça aciona o dispositivo brechtiano: suspende o fluxo mimético, expõe a maquinaria - luz focal, Souvenir em volume mínimo, deslocamento espacial - e transforma a fala individual em comentário social. Os gestos do personagem, o encolher de ombros, a garrafa na boca, funcionam como *gestus*²⁴, e o relato encadeia signos de precariedade, como o *time is money*, subemprego, mercantilização do desejo, historicizando os afetos e deslocando a confissão do íntimo para a esfera sistêmica. Assim, o confessionário opera como estação épica dentro da estrutura anticanônica descrita acima, solilóquio em *spotlight*, montagem descontínua, ausência de resolução: não busca catarse, convoca julgamento crítico, justificando a inserção do trecho como evidência formal do projeto lírico-crítico da peça.

O naturalismo verbal da peça, entrelaçada pelos solilóquios de todos os personagens, mesmo por aqueles que não são protagonistas, é tensionado por uma atmosfera fantasmagórica reforçada pelo cenário de neblina, pelo peixe embalsamado sobre o balcão do bar e pelos fantasmas do passado que habitam a memória dos personagens. Como assinala Althusser (1985), as ideologias interpelam os sujeitos por meio de práticas concretas; em *Confessional*, a ideologia aparece em sua forma mais íntima: os personagens derrotados pelo *American Dream* e seus afetos são marcados por uma lógica de escassez e sobrevivência.

A linguagem da peça é, à primeira vista, marcada pela oralidade fragmentada, repetitiva e vulgar. A construção sintática dos diálogos se aproxima da fala cotidiana dos excluídos urbanos, incorporando gírias (Leona utiliza, com muita frequência, a interjeição de raiva *goddam*, que é uma forma enfática e vulgar de *God damn* (Deus te amaldiçoe), bastante usada na oralidade popular

23 “(Bill and Steve laugh. As he laughs, Steve leaves the barstool and walks to the confessional area, where he is lighted as the bar is dimmed). STEVE: I guess Violet’s a pig, all right, and I ought to be ashamed to go around with her. But a man unmarried, forty-seven years old, employed as a short-order cook at a salary he can barely get by on alone, he can’t be choosy. Nope, he has to be satisfied with the goddam scraps in this world, and Violet’s one of those scraps. She’s a pitiful scrap, but - (He shrugs sadly and lifts the beer bottle to his mouth) something’s better than nothing, and I had nothing before I took up with her. She gave me the clap once and tried to tell me I got it off a toilet seat. I asked the doctor, “Is it possible to get the clap off a public toilet seat?” and he said, “Yes, you can get it that way, but you don’t!” (He grins sadly and drinks again, wobbling slightly) - Oh, my life, my miserable, cheap life! It’s like a bone thrown to a dog! I’m the dog, she’s the bone. Hell, I know her habits: she’s always down there in that amusement arcade when I go to pick her up, she’s down there as close as she can get to some navy kid, playing a pinball game, and one hand is out of sight. Hustling? I reckon that’s it. I know I don’t provide for her, just buy her a few beers here, and a hot dog on the way home. But Bill, why does he let her mess around with him? One night he was braggin’ about the size of his tool - he said all he had to do to make a living was wear tight pants on the street. Life! Throw it to a dog. I’m not a dog; I don’t want it. I think I’ll sit at the bar and pay no attention to her when she comes out” [...] (He turns back upstage and takes a seat at the bar. During his speech in the confessional area, the violin number has been heard at a very low level. Now the light in the bar and the violin selection are brought up to a normal level) (Williams, 1970, p. 162-163).

24 O *gestus*, para Brecht, designa a síntese entre gesto físico e atitude social, pela qual o ator ou atriz revela, de modo crítico, as relações de classe e poder implicadas na cena. Não é um gesto isolado, mas uma expressão que expõe o contexto histórico e social da ação.



estadunidense), elipses (“LEONA: Nenhum, nem a droga de um pouco” (Williams, 1970, p. 154)²⁵), interrupções e, enfim, há os alinhavos dos solilóquios que beiram a verborragia.

O fluxo verbal extenso das falas em confissão figura a precariedade social dos personagens. As falas extensas e descontroladas, sobretudo de Leona, acumulam truncamentos e repetições que simulam a dificuldade de organizar a experiência em linguagem coerente. Essa prolixidade expõe o colapso de uma subjetividade submetida à exclusão social e à invisibilidade histórica. O falar demais, aqui, é também uma forma de resistência ao sexismo, pois a enxurrada de palavras substitui o silêncio imposto pelas estruturas de opressão que não lhes permitem reconhecimento no espaço público, especialmente à mulher obesa, solteira e que sustenta o homem, num papel invertido da lógica burguesa heteronormativa.

Além disso, o espectador encontra no discurso um fluxo descontínuo de vozes que se sobrepõem e se interrompem, cumprindo dupla função: mimetização da oralidade dos excluídos urbanos e, ao mesmo tempo, rompimento com o ilusionismo teatral, instaurando uma linguagem que desnuda as contradições históricas de um coletivo marginalizado. Portanto, a aparente banalidade linguística do discurso extenso é estratégica: Williams desvela os mecanismos de opressão que a linguagem também transporta.

A usada por Leona é uma arma de defesa e ataque. Suas tiradas furiosas revelam uma subjetividade esgarçada, na qual o afeto é permanentemente desfigurado pela humilhação social. Ao repetir obsessivamente expressões como “Eu choro! Eu choro! - Não, eu não choro, eu não choro!” (Williams, 1970, p. 165)²⁶, o personagem oscila entre o impulso lírico e o colapso emocional, como se tentasse a todo custo preservar alguma forma de expressão diante daquilo que Benjamin (2012, p. 114) chamaria de “empobrecimento da experiência”.

A fala do personagem Homem jovem, por sua vez, é marcada por um formalismo polido, com digressões filosóficas e imagens metafóricas, quase surreais, como a visão do peixe imaginário que flutua sobre sua cama. Mas, diferentemente de Leona, sua linguagem revela o esvaziamento enquanto possibilidade de encontro: seu solilóquio é frio, desencantado, incapaz de produzir vínculo ou alteridade. A oposição entre esses dois registros reflete, como observa Althusser (1985, p. 114), a materialidade das formações ideológicas que interpelam os sujeitos de forma diferenciada conforme sua posição social.

HOMEM JOVEM: Qual é a coisa que você não deve perder neste mundo antes de estar pronto para deixá-lo? A única coisa que você não deve perder, nunca?

LEONA: Amor? (*O Homem Jovem ri*)

RAPAZ: Interesse?

HOMEM JOVEM: Está mais perto, muito mais perto... Sim, é quase isso. A palavra que eu tinha em mente era a surpresa. A capacidade de se surpreender. Eu

25 “None, not a Goddam bit!”. A forma plena seria “There was none, not a Goddam bit!” (Não havia nenhum, nem a droga de um pouco). Utilizou-se a tradução literal para manter claramente a figura de linguagem na língua portuguesa.

26 “I cry! I cry! - No, I don’t cry, I don’t cry!” (Williams, 1970, p. 165).



perdi a capacidade de me surpreender, perdi completamente, que se eu acordasse no meu quarto tarde da noite e visse aquele peixe fantástico nadando bem sobre minha cabeça, eu não ficaria realmente surpreso.

LEONA: Quer dizer que pensaria que estava sonhando?

HOMEM JOVEM: Ah, não. Bem acordado. Mas não realmente surpreso. (*Ele se levanta casualmente e vai para o “confessionário”: a luz se concentra sobre ele*) Existe uma grosseria, uma grosseria entorpecente, na experiência da maioria dos homossexuais. As experiências são rápidas, duras, brutais, e o padrão delas é praticamente inalterável. O ato de amor deles é como a picada de uma agulha hipodérmica à qual são viciados, mas que está cada vez mais vazia de verdadeiro interesse e surpresa [...] (Williams, 1970, p. 167, grifo do autor)²⁷.

A denúncia da peça está na exposição da degradação humana como sintoma de uma sociedade doente. O embate entre Leona e Violet, por exemplo, ultrapassa a anedota e revela a luta por reconhecimento em um ambiente social que só valoriza corpos femininos jovens, magros, limpos e úteis ao capital. A memória do irmão de Leona morto funciona como uma figura ausente que representa a possibilidade de beleza e de humanidade perdidas. Esse irmão é o que Leona invoca para preservar algo que Benjamin (2012, p. 225) chamaria de “imagem dialética”, uma lembrança que se recusa a ser apagada pela barbárie do presente.

A peça expõe, sobretudo, o esgotamento das formas tradicionais de sentido. O solilóquio final do Homem jovem é emblemático: ele confessa não ser mais capaz de se surpreender com nada - nem mesmo com um peixe imaginário flutuando sobre sua cama. A perda da capacidade de espanto é o sintoma de uma subjetividade capturada pelo cinismo e pelo automatismo da repetição, o que Fredric Jameson (1991) relacionaria à lógica cultural do pós-modernismo tardio.

HOMEM JOVEM: [...] - Esse garoto que eu peguei hoje à noite, o garoto da região do milho alto, ainda tem a capacidade de se surpreender com o que vê, ouve e sente neste reino da Terra. Durante todo o caminho pelo cânion até minha casa, ele continuava dizendo: *Eu não posso acreditar, estou aqui, cheguei ao Pacífico, o maior oceano do mundo!* - como se ninguém, Magalhães ou Balboa ou mesmo os indígenas, o tivesse visto antes dele; sim, como se ele tivesse descoberto esse oceano, o maior da Terra, e então agora, porque o encontrara sozinho, ele existia, agora, pela primeira vez, nunca antes.... É essa excitação dele me lembrou de (eu) ter perdido a capacidade de dizer: “Meu Deus!” em vez de apenas: “Ah, tá.” Fiz todas as perguntas, gritei-as ao céu surdo, até ficar rouco da garganta e o rosto azul, e não obtive resposta, nem um sussurro, nada, nada mesmo, veja, apenas o sol nascendo a cada manhã e se pondo à noite, e as galáxias do céu noturno entrando em cena como coristas, coristas robôs: um, dois, três, chute, um, dois, três, chute.... Repita qualquer pergunta muitas vezes e o que você obtém, o que é dado? - Uma grande rocha esculpida no deserto, um símbolo monumental de

27 “YOUNG MAN: What is the thing that you mustn’t lose in this world before you’re ready to leave it? The one thing you mustn’t lose ever? LEONA: Love? (*The Young Man laughs*) BOY: Interest? YOUNG MAN: That’s closer, much closer... Yes, that’s almost it. The word that I had in mind is surprise, though. The capacity for being surprised. I’ve lost the capacity for being surprised, so completely lost it, that if I woke up in my bedroom late some night and saw that fantastic fish swimming right over my head, I wouldn’t be really surprised. LEONA: You mean you’d think you were dreaming? YOUNG MAN: Oh, no. Wide awake. But not really surprised. (*He rises casually and moves to the “confessional”: the light concentrates on him*) There’s a coarseness, a deadening coarseness, in the experience of most homosexuals. The experiences are quick, and hard, and brutal, and the pattern of them is practically unchanging. Their act of love is like the jabbing of a hypodermic needle to which they’re addicted but which is more and more empty of real interest and surprise [...]” (Williams, 1970, p. 167, grifo do autor).



paixão gasta e perplexidade em você (mesmo), uma esfinge estúpida de pedra paralisada que não sabe respostas que você não saiba, mas que se apresenta como o oráculo de todos os tempos, deitada sobre o ventre à espera de soltar alguns gritos de sabedoria universal, e se ela acordasse à meia-noite à beira do deserto e visse aquele peixe fantástico nadando sobre sua cabeça - sabe o que ela também diria? Ela diria: “Ah, tá” - e voltaria a dormir por mais cinco mil anos (Williams, 1970, p. 179-180, grifos do autor)²⁸.

8.1 Leona: a mulher (des)autorizada

O personagem Leona encarna uma figura central e ainda pouco analisada na dramaturgia de Tennessee Williams: a mulher gorda, envelhecida, alcoolizada e, sobretudo, socialmente desautorizada. Ao conceder-lhe voz e protagonismo, Williams rompe com convenções de representação feminina, dando-lhe autorização para a liberdade de expressão, e atua como um precursor na problematização das normas de gênero e dos padrões de respeitabilidade social. Trata-se de uma subjetividade excluída dos registros dominantes de reconhecimento e valor, cuja existência desafia os modelos normativos de feminilidade baseados na juventude, na beleza corporal disciplinada, na respeitabilidade moral teocrata e na contenção emocional.

Leona não possui voz licenciada no espaço social - nem como mãe, nem como esposa, nem como amante, nem como irmã - e sua presença no bar é marcada por uma constante oscilação entre a histeria, o delírio e a tentativa desesperada de manter alguma forma de vínculo afetivo ou controle simbólico sobre os outros, dado o seu desterro da sociedade capitalista. Ao construir esse personagem sem recorrer a caricaturas ou à expiação dramática, Williams desloca o foco da representação feminina convencional e antecipa questões fundamentais dos estudos de gênero contemporâneos: a desautorização estrutural das mulheres fora dos padrões, a precariedade do afeto, o esvaziamento da escuta social diante das vozes indesejadas e o desenraizamento do mundo do capital.

A obesidade, o modo vulgar de se vestir, a loquacidade excessiva e a instabilidade emocional são efeitos de um processo de marginalização social que atinge as mulheres pobres, solteiras e fora

28 “YOUNG MAN: -This boy I picked up tonight, the kid from the tall corn country, still has the capacity for being surprised by what he sees, hears and feels in this kingdom of earth. All the way up the canyon to my place, he kept saying, *I can't believe it, I'm here, I've come to the Pacific, the world's greatest ocean!* -as if nobody, Magellan or Balboa or even the Indians had ever seen it before him; yes, like he'd discovered this ocean, the largest on earth, and so now, because he'd found it himself, it existed, now, for the first time, never before.... And this excitement of his reminded me of my having lost the ability to say: “My God!” instead of just: “Oh, well.” I've asked all the questions, shouted them at deaf heaven, till I was hoarse in the voice box and blue in the face, and gotten no answer, not the whisper of one, nothing at all, you see, but the sun coming up each morning and going down that night, and the galaxies of the night sky trooping onstage like chorines, robot chorines: one, two, three, kick, one, two, three, kick.... Repeat any question too often and what do you get, what's given? -A big carved rock by the desert, a monumental symbol of worn-out passion and bewilderment in you, a stupid stone paralyzed Sphinx that knows no answers that you don't but comes on like the oracle of all time, waiting on her belly to give out some outcries of universal wisdom, and if she woke up some midnight at the edge of the desert and saw that fantastic fish swimming over her head - y'know what she'd say, too? She'd say: “Oh, well” - and go back to sleep for another five thousand years” (Williams, 1970, p. 179-180, grifos do autor).

do padrão patriarcal. Em sua tentativa de exercer poder sobre Bill, Leona busca restaurar uma ordem afetiva na qual possa exercer algum domínio. Mas essa tentativa é sempre frustrada: ela é ridicularizada, interrompida, desacreditada. Como observa Angela Davis (2016, p. 24), a mulher marginalizada é duplamente oprimida: pela classe e pelo gênero. E, no caso de Leona, somam-se o etarismo e o preconceito corporal.

A violência simbólica sofrida por Leona é também uma violência de classe. Sua dor é constantemente anulada pela percepção de que ela fala demais, bebe demais, sente demais. Ao contrário do melodrama tradicional, no qual a mulher sofre de modo nobre, por um homem ou um filho, em *Confessional* o sofrimento é grotesco, ruidoso e embriagado. Justamente por isso, insuportável para a sociedade patriarcal e para o teatro *mainstream* em 1970.

8.2 O homossexual no espaço da brutalidade

A homossexualidade, no período em que *Confessional* foi escrita, ainda era enquadrada nos Estados Unidos como crime e doença. Os códigos penais de diversos estados submetiam à ação penal as relações entre pessoas do mesmo sexo. A psiquiatria oficial, por sua vez, manteve a homossexualidade listada como doença mental até 1973. Esse enquadramento jurídico e médico reforçava um regime de estigmatização social que condenava os sujeitos homossexuais à clandestinidade, à perseguição policial e à invisibilidade institucional, impondo uma existência restrita a espaços marginais de sociabilidade, como bares e clubes noturnos (Chauncey, 1994; American Psychiatric Association, 1968).

No campo teatral, esse quadro repressivo reverberava em representações enviesadas e limitadas. A homossexualidade surgia ora como rumor devastador, como em *The Children's Hour* (*A hora das crianças*, em tradução literal. No Brasil, chamou-se *Infâmia*, 1934), de Lillian Hellman (1905-1984), ora como ausência do palco ora como silêncio, como nos casos de Alan em *A Streetcar Named Desire* (*Um bonde chamado Desejo*, 1947) e de Sebastian em *Suddenly Last Summer*²⁹. Nessas obras, a figura homossexual aparecia mediada pelo escândalo (Lemos; Santos, 2023), pela vergonha ou pela sugestão indireta, evidenciando tanto a censura oficial quanto a dificuldade de inscrição positiva dessas identidades no espaço cultural. A dramaturgia funcionava, assim, como espelho da marginalização social: a exclusão do palco correspondia à exclusão no corpo social.

29 Ambos os personagens não possuem ações no palco, estão mortos, sendo apenas evocados pela narrativa de personagens heterossexuais.



A virada histórica e estética se delineia no final da década de 1960. Nos Estados Unidos, organizações como a Mattachine Society³⁰ e as Daughters of Bilitis³¹ já ensaiavam a formação de uma identidade coletiva, mas foi apenas após a Revolta de Stonewall³², em 1969, que emergiu uma visibilidade política organizada, vinculada ao nascente movimento de liberação gay. No teatro, esse deslocamento aparece em dramaturgias que, no circuito *off* e *off-off-Broadway*, passaram a tematizar diretamente a homossexualidade a partir de 1964, como em *The Madness of Lady Bright* (*A loucura de Lady Bright*, 1964), de Lanford Wilson.

Confessional não reproduz mais a homossexualidade como ausência ou metáfora, tal como nas peças mais celebradas anteriormente, mas a integra no cenário social concreto da exclusão urbana, conferindo à fala fragmentada dos personagens a força de um testemunho coletivo contra a repressão institucional junto a outros personagens heterossexuais.

O Homem jovem figura o sujeito homossexual marcado pela reificação afetiva: vive entre relações efêmeras, uma rotina de consumo corporal e o desencanto diante de um mundo que converte o desejo em mercadoria. Sua fala no confessionário revela o nível de interiorização da violência simbólica que o determina, como resultado de sua posição histórica em uma sociedade que patologiza a dissidência sexual.

A subjetividade desse personagem é uma expressão concreta das contradições de classe, gênero e sexualidade em um estágio avançado do capitalismo. Sua desilusão não é apenas íntima ou existencial: ela é histórica. Como afirma Foucault (2009, p. 92-93), o sujeito homossexual é produto de um regime discursivo que o define, vigia e administra, transformando a orientação sexual em um território de controle e exclusão. O capitalismo não apenas tolera a homossexualidade - ele a absorve, estetiza e esvazia de conteúdo político, convertendo-a em performance repetitiva, espetáculo e cinismo afetivo. A frase do personagem, ao dizer que perdeu a capacidade de se surpreender mesmo diante do insólito e citada anteriormente, expressa aquilo que Walter Benjamin (2012, p. 114) chamaria de empobrecimento da experiência: a perda da possibilidade de narrar, de afetar e de ser afetado.

30 Fundada em 1950 por ativistas da Califórnia, foi a primeira organização homófila de alcance nacional. Seu objetivo era criar um espaço de solidariedade e de defesa para homens homossexuais em uma época em que relações entre pessoas do mesmo sexo eram criminalizadas e patologizadas. O termo homófilo, preferido na época, buscava evitar a carga negativa associada à palavra homossexual, enfatizando o amor (*philia*) em vez do desejo sexual.

31 É considerada a primeira associação lésbica duradoura dos Estados Unidos. Criada inicialmente como um espaço social seguro em que mulheres poderiam se encontrar sem o risco das batidas policiais frequentes em bares gays; a organização logo assumiu também uma dimensão política, publicando boletins e discutindo abertamente temas como discriminação, direitos civis e liberdade de expressão.

32 É considerada o marco inaugural do movimento de liberação gay contemporâneo. O episódio ocorreu em 1969, em Nova Iorque, quando frequentadores do Bar Stonewall Inn, cansados das recorrentes batidas policiais e da violência dirigida contra os dissidentes da heteronormatividade, reagiram e enfrentaram as forças de repressão em uma série de protestos que duraram vários dias. Diferente das associações anteriores, que atuavam de modo mais discreto e assimilacionista, inaugurou uma fase de maior visibilidade, com marchas públicas e com organizações que reivindicavam abertamente o orgulho e a legitimidade das identidades sexuais dissidentes. Foi a partir daí que o movimento adquiriu escala política, tornando-se uma referência internacional para a luta por direitos civis e para a consolidação daquilo que mais tarde se convencionou chamar de Movimento LGBTQIAPN+.

A dialética entre o Homem jovem e o Rapaz de Iowa aprofunda esse quadro. O jovem vindo do interior figura o corpo ainda não plenamente capturado pelo mercado, uma subjetividade em formação movida pela curiosidade, a inocência e a inquietação. O contraste entre os dois revela uma tensão histórica entre a possibilidade e o colapso, entre a orientação sexual como abertura e como repetição. A tessitura compositiva do personagem Homem jovem, nesse sentido, aproxima-se daquilo que Fredric Jameson (1996) define como subjetividade pós-moderna: fragmentada, desprovida de horizonte histórico, encerrada em um presente contínuo e paralisante.

No entanto, Williams evita a armadilha do moralismo ou do estereótipo. Ao dar vozes a esses personagens, também há um lirismo e uma densidade que transcendem o panfletismo; ele compõe um retrato da sexualidade dissidente em uma ordem social que a admite apenas em seus termos de mercado. A presença do Homem jovem no espaço brutal e decadente do bar é um registro de um tempo histórico em que o sujeito LGBTQIAPN+ fora do padrão de consumo ou da imagem higienizada do progresso é lançado à condição de excedente social, de corpo fora do ciclo de reprodução normativa. A peça, ao apresentar essa figura não como uma exceção, mas sim como parte estruturante daquele microcosmo social, explicita o que o teatro tem de mais potente em seu gesto dialético: tornar visível a contradição viva entre subjetividade e estrutura, desejo e dominação, vida e arte.

9 Últimas considerações

Confessional figura uma peça de ruptura estética, histórica e política. Ao deslocar o foco do drama psicológico tradicional para a exposição crítica de sujeitos à margem da sociedade, Williams constrói uma dramaturgia descentrada do ideal burguês de narrativa, identidade e representação. Essa descentralização se evidencia na fragmentação dos diálogos, no espaço cênico concebido como arena social e na ausência de enredo causal linear -expedientes que, como observa Szondi (2001), marcam a crise do drama burguês e apontam para formas modernas de teatralidade.

A obra não se limita a denunciar o fracasso do sonho americano: ela figura as ruínas de um projeto civilizatório que condena ao silêncio, à caricatura ou à morte simbólica aqueles que escapam às normas da utilidade social, do desejo regulamentado e da feminilidade disciplinada. Ao mesmo tempo, ao conferir lirismo a esses corpos excedentes, Williams recusa a lógica do cancelamento. Sua escrita dramaturgica, mesmo quando verborrágica ou existencialista, insiste em pressionar a margem como espaço de potência estética e crítica.

Os expedientes brechtianos assumem na peça um papel estruturante na construção da cena como crítica ao capitalismo e ao sonho americano: o uso do confessionário como dispositivo de distanciamento, a fragmentação da ação em quadros descontínuos, a suspensão da ilusão dramática, a repetição ritual da música e a ausência de resolução catártica operam como formas críticas que deslocam a peça do plano da representação psicológica para o da exposição dialética. Ainda que não



reivindique filiação direta a Brecht, Williams se apropria de procedimentos que desestabilizam o drama burguês e propõem ao espectador uma escuta ativa e estranhada da opressão, da repressão capitalista e dos destituídos de pertencimento social.

Confessional é um dispositivo de visibilidade histórica da desnaturalização da ordem vigente. Em meio à névoa da desilusão e da repetição, o que se preserva é a cena: lugar de escuta, de estranhamento e de reflexão. A peça afirma sua relevância como expressão viva da contradição, da força e da invenção que marcam a dramaturgia de Tennessee Williams em sua fase final. Nesse sentido, sua voz, ainda que murmurante, permanece insubstituível para a crítica contemporânea.

Ao final desta análise, é possível sustentar que *Confessional* se configura como uma verdadeira paródia historicamente situada da sociabilidade capitalista nos Estados Unidos, na medida em que reorganiza, em chave crítica, os signos de estabilidade, decoro e sucesso que estruturam o imaginário dominante. A peça condensa uma forma de vida regida por normas que se impõem como naturalidade, convertendo relações em procedimentos de controle recíproco e reduzindo a experiência humana a um circuito de avaliação permanente. Nesse movimento, a ideia de normalidade deixa de operar como horizonte de integração e passa a ser exposta como regime de exclusão, no qual a culpa, a correção e o julgamento se tornam instrumentos cotidianos de ajuste social. A paródia surge, portanto, como síntese formal e histórica de uma ordem que preserva seus códigos mesmo diante de sua própria falência, administrando o sofrimento e neutralizando conflitos por meio de rituais morais esvaziados.

Vale rememorar a última fala do personagem feminino protagonista como síntese dessa análise: “LEONA: [...] Mas mesmo assim você não pode ter certeza de que será jogado fora, não, pode ser re-solado ou apenas forrado com papelão, e ainda assim ser calçado para continuar andando, até que esteja além de qualquer conserto - além de qualquer conserto [...]” (Williams, 1970, p. 196)³³.

33 “LEONA: [...] But even then you can’t be sure that it will be thrown away, no, it might be re-soled or just padded with cardboard, and still be put on to walk on, till it’s past all repair-all repair” [...] (Williams, 1970, p. 196).

Referências

- ALTHUSSER, Louis. *Aparelhos ideológicos de Estado*: nota sobre os aparelhos ideológicos de Estado. 2. ed. Tradução de. Walter José Evangelista e Maria Laura Viveiros de Castro. Rio de Janeiro: Graal, 1985.
- ALTHUSSER, Louis. *Sobre a reprodução*. Tradução de. Guilherme João de Freitas Teixeira. Petrópolis: Vozes, 1999.
- AMERICAN PSYCHIATRIC ASSOCIATION. Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders (DSM-II). Washington, D.C., 1968.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Tradução de. Fiana Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- BRECHT, Bertolt; HECHT, Werner (org.). *Diário de trabalho*: volume II — América, 1941-1947. In: HECHT, Werner Hecht (Org.). Tradução de. Reinaldo Guarany e José Laurênio de Melo. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.
- BUSTAMANTE, Fernando. Tennessee Williams e Erwin Piscator: influências, divergências e colaboração no Dramatic Workshop. *Dramaturgia em Foco*, Petrolina, v. 7, n. 2 (Edição especial Tennessee Williams), 2023. Disponível em: <https://periodicos.univasf.edu.br/index.php/dramaturgiaemfoco/article/view/2907>. Acesso em: 11 set. 2025.
- CARNICKE, Sharon Marie. *Stanislavsky in Focus: An Acting Master for the Twenty-First Century*. 2. ed. London: Routledge, 2009.
- CHAUNCEY, George. *Gay New York: Gender, Urban Culture, and the Making of the Gay Male World, 1890—1940*. New York: Basic Books, 1994.
- DAVIS, Angela. *Mulheres, raça e classe*. Tradução de. Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2016.
- DORFF, Linda. *Disfigured Stages: The Late Plays of Tennessee Williams, 1958-1983*. Tese (Doctor of Philosophy). New York: University of New York, 1997.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: A vontade de saber*. Tradução de. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. 10. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2009.
- HOBBSBAWM, Eric J. *Era dos extremos: O breve século XX: 1914-1991*. Tradução de Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- JAMESON, Fredric. *Brecht e o método*. Tradução de. Maria Sílvia Betti. Petrópolis: Vozes, 1999.
- JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. Tradução de. Maria Elisa Cevalco. São Paulo: Ática, 1996.
- JAMESON, Fredric. *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press, 1991.
- KOLIN, Philip C. “Having Lost the Ability to Say: ‘My God!’: The Theology of Tennessee Williams’s Small Craft Warnings. In: KOLIN, Philip C. (ed.). *The Undiscovered Country: The Later Plays of Tennessee Williams*. New York: Peter Lang Publishing, 2002. p. 107-124.



LE GOFFOFF, Jacques. *História e memória*. Tradução de. Bernardo Leitão *et al.* Campinas: Editora da Unicamp, 1990.

LE MOS, Adriana Falqueto; SANTOS, Johnny César dos. Ausência presente: a homossexualidade em três peças de Tennessee Williams. *Dramaturgia em foco*, v. 7, n. 2, 2023. DOI: 10.5281/zenodo.14871057. Disponível em: <https://www.periodicos.univasf.edu.br/index.php/dramaturgiaemfoco/article/view/2542/1551>. Acesso em: 15 jan. 2026.

LEVERICH, Lyle. *Tom — The Unknown Tennessee Williams*. New York: Crown Publishers, 1995.

LYON, James K. *Brecht in America*. Princeton: Princeton University Press, 1980.

OLIVEIRA, Gustavo Ponciano Cunha de. Os limites do Realismo em *The Mutilated*, de Tennessee Williams: expressionismo e *Verfremdungseffekt*. *Ilha do Desterro: A Journal of English Language, Literatures in English and Cultural Studies*, Florianópolis, v. 70, n. 1, p. 275-285, jan./abr. 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/2175-8026.2017v70n1p275/33505>. Acesso em: 11 set. 2025.

POLAND, Albert; MAILMAN, Bruce. Introduction. In: POLAND, Albert; MAILMAN, Bruce. *The OffOff Off Broadway Book: The Plays, People, Theatre*. Indianapolis: The Bobbs-Merrill Company, 1972. p. xi-xiv.

PURDY, Sean. O século americano. In: KARNAL, Leandro; PURDY, Sean; FERNANDES, Luiz Estevam; MORAIS, Marcus Vinícius de. *História dos Estados Unidos: das origens ao século XXI*. São Paulo: Contexto, 2007. p. 175–280.

SADDIK, Annette J. Introduction: Transmuting Madness into Meaning. In: WILLIAMS, Tennessee. *The Travelling Companion and Other Plays*. Annette J. Saddik (eEd.). New York: New Directions Books, 2008. p. xi-xxix.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. Tradução de Luiz Sérgio Rêpa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

WILLETT, John. *O teatro de Bertolt Brecht: uma introdução*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

WILLIAMS, Raymond. *A tragédia moderna*. Tradução de. Betina Bischof. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. Tradução de. Sônia Coutinho. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

WILLIAMS, Tennessee. *Dragon Country — A Book of Plays*. New York: New Directions, 1970.

WILLIAMS, Tennessee. *Tennessee Williams - Plays 1957-1980*. New York: The Library of America, 2000.



Biografia acadêmica

Luis Marcio Arnaut de Toledo - Universidade de São Paulo (USP)

Doutor em Artes pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo, Brasil. Estágio de pós-doutorado realizado na Instituto de Artes de Universidade Estadual de Campinas, Campinas, Brasil.

E-mail: sp.vi@hotmail.com

Financiamento

Não se aplica

Aprovação em comitê de ética

Não se aplica

Conflito de interesse

Nenhum conflito de interesse declarado

Contexto da pesquisa

Não declarado

Direitos autorais

Luis Marcio Arnaut de Toledo

Contribuição de autoria (CRediT)

Não se aplica

Licenciamento

Este é um artigo distribuído em Acesso Aberto sob os termos da Creative Commons 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt-br>.

**Modalidade de avaliação**

Avaliação Duplo Cego

Editor responsável

Éden Peretta

Histórico de avaliação

Data de submissão: 06 maio 2025

Data de aprovação: 23 out. 2025