

**A DIALÉTICA APOCALÍPTICA
DE TENNESSEE WILLIAMS
EM *THE CHALKY WHITE SUBSTANCE***

**TENNESSEE WILLIAMS'
APOCALYPTIC DIALECTIC
IN *THE CHALKY WHITE SUBSTANCE***

Luis Marcio Arnaut de Toledo¹

Resumo: Este trabalho analisa a peça em um ato *The Chalky White Substance*, escrita por Tennessee Williams em 1981, baseada na contextualização social, política e histórica daquele momento. Dessa forma, são apresentadas e discutidas as conjunturas da Guerra Fria e da ascensão do conservadorismo no governo de Ronald Reagan e suas conexões com a narrativa da peça. É definida a ideia de que esse governo utilizava uma linguagem apocalíptica para manter-se no poder com suas ideologias, assim, identificadas na narrativa dramática de Williams, ao figurar a Terceira Guerra Mundial, a devastação do planeta por bombas termonucleares e o esfacelamento humano como consequência. Pode-se dizer, portanto, que a peça é uma crítica social e política ao seu contexto histórico e possui um caráter épico intrínseco que apresenta a causalidade dos movimentos da ficção em seus conflitos, além de fazer um retrato caótico da vida pública no contexto do capitalismo.

Palavras-chave: Dramaturgia; Teatro; Tennessee Williams.

Abstract: This paper analyzes the one-act play *The Chalky White Substance*, written by Tennessee Williams in 1981, based on the social, political and historical context of that moment. In this way, the conjunctures of the Cold War and the rise of conservatism in Ronald Reagan's government and their connections with the narrative of the play are presented and discussed. The idea that this government used an apocalyptic language to maintain itself in power with its ideologies is defined and, thus, identified in Williams' dramatic narrative, figuring the Third World War, the devastation of the world by

¹ Pós-doutorando no Programa de Pós-graduação em Artes da Cena, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas (Unicamp): <sp.vi@hotmail.com>.

thermonuclear bombs and the human collapse as a result. It can be said, therefore, that the play is a social and political critique of its historical contexts and has an intrinsic epic character, presenting the causality of conflict fiction movements, making an apocalyptic portrait of public life in the capitalism context.

Keywords: Dramaturgy; Theatre; Tennessee Williams.

INTRODUÇÃO

A obra de Tennessee Williams escrita na década de 1980 é cabalmente desconhecida no Brasil. Entre peças longas e em um ato, já foram publicadas nos Estados Unidos pelo menos 20 desse período, hoje já com atenção tanto de acadêmicos quanto de artistas.

Algumas delas são exímios trabalhos do dramaturgo, reconhecidas como grandes obras do teatro moderno, tais como as peças longas *Something Cloudy, Something Clear* [Um tanto turvo, um tanto claro] (1980); sua última peça longa conhecida, *A House not Meant to Stand* [Uma casa que não se sustenta] (1982); e as peças em um ato *Now the Cats With Jeweld Claws* [Agora é a vez das gatas com suas garras de brilhantes] (1981) e *The Remarkable Rooming-House of Mme Le Monde* [A notável pensão de Madame Le Monde] (1982).

À contramão da corrente canônica que confere maior importância às obras mais celebradas pelo *mainstream* (escritas nas décadas de 1940 e 1950), este trabalho estuda uma das obras teatrais mais provocadoras escritas na década de 1980, a peça em um ato *The Chalky White Substance* [A substância branca do calcário] (1981).

Diante de seu contexto histórico e político, traça-se uma análise crítica sobre a composição dramaturgica de Williams, no início da década de 1980, no que diz respeito às questões prementes de sua sociedade. O distanciamento histórico permite uma maior compreensão da relação da obra com os eventos contemporâneos àquele período: a Guerra Fria, a ascensão do conservadorismo e o governo de Ronald Reagan.

A obra completa desse autor é pouco estudada no Brasil, especialmente com o foco contemporâneo e de sua conjuntura. O ineditismo enfrenta, assim, a ideia corrente de que *The Glass Menagerie* [O zoológico de vidro] (1945), *A Streetcar Named Desire* [Um bonde chamado Desejo] (1947) e *Cat in a Hot Tin Roof* [Gata em telhado de zinco quente] (1955) são obras inexpugnáveis, as únicas que mereceriam atenção acadêmica pelo fato de terem sido eleitas cânones e aclamadas com um sucesso comercial que ultrapassa as barreiras geográficas.

Por isso mesmo, a busca do entendimento de sua obra como sendo dialética e com características épicas é hoje imprescindível para corrigir um grande equívoco na leitura do conjunto da obra de Williams, que sempre foi caracterizada por ser de realismo psicológico, pretensamente preocupada apenas com a construção psicológica e as referências freudianas dos personagens.

Entretanto, Williams desenvolveu uma consciência dramática em suas *late plays* [peças finais] – escritas em seus últimos 20 anos e praticamente inéditas no Brasil –, que remetiam aos expedientes do teatro do absurdo com grandes referências aos seus expoentes; ao teatro artaudiano; e, entre outros, ao teatro épico brechtiano (SADDIK, 2015), adaptando-o ao seu próprio lirismo. Nesse sentido, para a análise de *The Chalky...*, identificam-se esses expedientes ao se considerar o conceito de épico, como defendido pelo professor e diretor da Universidade de São Paulo, Sérgio de Carvalho, muito além dos personagens narradores e da identificação do opressor e do oprimido:

Não importa tanto o recurso formal narrativo, a técnica das separações, as quebras e interrupções justapostas ao drama. Não importa suspender a ação e explicar, positivamente, quem é o opressor e quem é o oprimido. Tudo aquilo que ele veio a chamar de Efeito de Estranhamento ou distanciamento não tem sentido como forma de conscientização ou de exposição metalinguística. O Estranhamento é um efeito que se constrói não dentro do palco, mas na passagem negativa da cena ao público, quando o espectador não só observa a máquina teatral agindo, por trás das representações, mas também percebe que a forma da cena é parte do problema ideológico e se pergunta sobre a causalidade dos movimentos da ficção em seus atritos com o mundo. O grande Teatro Épico, portanto, não recusa o drama, mas o historiciza, o amplia, o desloca, vira sua dialética do avesso, assim como Marx fez com Hegel. Numa fórmula didática, seria possível dizer que o Teatro Épico não mostra a vida como ela é, mas como não deveria ser, sendo que a vida inclui a própria representação (CARVALHO, 2020a, [s.p.]).

Ao se distinguirem esses aspectos épicos na peça sob análise, é possível perceber como Williams desenvolveu sua dialética e sua retórica a fim de se aproximar da linguagem histórico-política do seu momento e estabelecer sua crítica social, usando questionamentos perante a Guerra Fria e o crescente conservadorismo. Retomando mais uma vez Carvalho (2020b, [s.p.]), “a dialética dramática não se organiza pelas construções, mas pelas destruições”.

THE CHALKY WHITE SUBSTANCE

The Chalky White Substance foi publicada pela primeira vez na edição n. 66 da revista literária marroquina *Antaeus*, em 1991. O texto utilizado neste trabalho, no entanto, é da coletânea de peças em um ato, publicada em 2008, *The Travelling Companion and Other One-Act Plays* [O acompanhante de viagem e outras peças em um ato], organizada por Annette Saddik (WILLIAMS, 2008, pp. 1-12), professora da CUNY University. Os originais utilizados nessa publicação são da agência International Creative Management (ICM), com data de 1982, embora existam outros que datam do ano de 1980.

The Chalky..., como já dissemos, faz parte do grupo de peças chamadas *late plays*. Possui pouca visibilidade entre os artistas, em geral, e mesmo entre os familiarizados com a obra de Tennessee Williams, inclusive nos estudos acadêmicos. Sua estreia ocorreu apenas em 2007, no Tennessee Williams/New Orleans Literary Festival, com direção de David Kaplan, em um espetáculo duplo com a peça *The Travelling Companion* [O acompanhante de viagem] (1981).

As ações estão situadas em um futuro (não muito) distante, após a Terceira Guerra Mundial e a detonação de diversas bombas termonucleares. O planeta está quase todo destruído, e o que paira no ar é uma poeira branca, advinda do esfacelamento de ossos que se dispersam no ar com o vento, causando cegueira e feridas na pele humana. Tudo é controlado por um governo ditatorial, que pune aqueles que descumprem as regras, especialmente a exploração de lençóis freáticos, já que os recursos naturais estão se esgotando pouco a pouco. As lembranças e os destroços são tudo o que resta para a construção de relações sociais em uma sociedade distópica, na qual as mulheres não possuem a mesma resistência que os homens e estão morrendo. Além disso, os mais velhos exploram os rapazes mais jovens. Luke, um jovem que explora um poço clandestino em sua morada, tem uma relação com Mark, um homem mais velho que, por sua vez, abusa de uma mulher. Mark tem também relações estreitas com o governo obscurantista e totalitário. Ao descobrir o poço de Luke, Mark o mata.

A GUERRA FRIA

O conflito chamado Guerra Fria está associado à tensão geopolítica entre a União Soviética e os Estados Unidos e seus aliados, a qual se deu

após uma aliança temporária e a vitória contra a Alemanha na Segunda Guerra Mundial. Dessa forma, constituiu-se, de 1947 a 1991, um período em que não houve guerrilhas armadas diretas em larga escala entre os dois países. O conflito aconteceu em função do apoio, por parte de cada uma das grandes superpotências, a conflagrações regionais, as quais utilizaram intermediários, de forma a não lutarem diretamente entre si.

São vários os campos de batalha armada desse período, tais como: bloqueio a Berlim (1948 a 1949), Guerra Civil Chinesa (1927-1950), Guerra da Coreia (1950-1953), Crise de Suez (1956), Guerra do Vietnã (1955-1975) e a crise dos mísseis de Cuba (1962) (VIZENTINI, 2004). As duas grandes potências então rivalizam por influência na América Latina, no Oriente Médio e em países de África e Ásia. Os Estados Unidos apoiam, legitimam e suplantam golpes de extrema-direita e o estabelecimento de regimes ditatoriais sanguinários em todo o mundo, com especial atenção na América Latina, enquanto a então União Soviética apoia partidos com ideologias socialistas e revoluções comunistas.

Nesse contexto, os dois países e seus aliados desenvolvem arsenal nuclear e uma mobilização militar que apavoraria o planeta durante anos. Além disso, lutam expressamente pelo domínio mundial de forma indireta, com campanhas massivas de guerra psicológica, de propaganda, de embargos econômicos e de uma política de espionagem histórica dentro das estruturas burocráticas da Central Intelligence Agency (CIA) e da Komitet Gosudarstveno Bezopasnosti (KGB). Esse conflito irá se estender, também, para rivalidades em eventos esportivos, como Copa do Mundo e Olimpíadas, além de uma competição tecnológica sem precedentes na corrida espacial.

O certame, portanto, gira em torno de um conflito ideológico entre capitalismo e comunismo e de uma luta geopolítica para ter o poder sobre todo o globo. O combate entre as duas potências é tão grande e gera consequências sociais, políticas, culturais e humanas a tal ponto que quase acontece a tão temida Terceira Guerra Mundial, o que é impedido apenas pelo que se chamaria de Mutual Assured Destruction [destruição mútua assegurada], MAD.² A expressão está atrelada à estratégia militar em que o uso de armas nucleares por apenas um dos lados rivais tem capacidade para aniquilar ambos. Dessa forma, essa ação militar é apenas um artifício de intimidação, ou seja, aquela nação que desenvolve armas

² Curiosamente, a sigla remete também a um termo que, em inglês, significa louco, o que sugere um trocadilho perfeito para o conceito a que a sentença remete.

possantes impede que o inimigo venha a usar armamentos semelhantes. Supostamente, uma atitude que levaria ambos os lados a evitarem uma aniquilação global por armas nucleares.

RONALD REAGAN E O CONSERVADORISMO NA DÉCADA DE 1980

Ronald Reagan foi eleito em 1980, tendo exercido a presidência dos Estados Unidos entre 1981 e 1989. Sua política anticomunista e seu engajamento militar contra a União Soviética o tornaram um grande representante da causa conservadora naquele momento histórico. Os defensores dessa contenda estavam ligados a Reagan, tanto os ativos da direita estadunidense como também aqueles que apoiavam os governos republicanos (enquanto os democratas eram apoiados pela esquerda).

Diante de tal quadro, o conceito de conservadorismo é considerado neste trabalho com base nessas três vertentes – política anticomunista, ligados a Reagan, apoiadores dos governos republicanos –, as quais representariam uma reação ao liberalismo e às pautas progressistas. Isso porque estes últimos seriam uma ameaça aos valores cristãos, à propriedade e à tradição estadunidense, por provocarem a desintegração da família tradicional, a deposição dos pais e familiares como educadores imediatos e a mudança das funções sociais do homem e da mulher, constituindo-se, assim, em comportamentos tidos como libertinos para eles. Os militares, por sua vez, viam no liberalismo a extenuação de sua soberania (VIDAL; WIETCHIKOSKI, 2019).

Reagan era, assim, a concretização política do conservadorismo, que havia sido gestado em fins dos anos 1970, e o que tornaria possível uma organização de combate aos movimentos progressistas que emergiam da contracultura. O sinistro discurso sobre o fim do mundo, cada vez mais crescente, e a sua instrumentalização eram a estratégica que estruturava as ideias para a saída da crise econômica nos Estados Unidos – sendo tal crise um dos grandes motivos que impulsionaram a popularidade dos conservadores naquele momento histórico. Dessa forma, houve uma condenação das políticas de bem-estar social e um tom assustador no discurso para fomentar o anticomunismo e o anti-intelectualismo, com apelos à moralidade e religiosidade, tendo como objetivo premente resgatar valores tradicionalistas.

Reagan mantinha a postura e os discursos alinhados às pautas mais constantemente defendidas pelos conservadores desde os anos 1950. Esses ingredientes, entretanto, nos anos 1970, contavam com a crise econômica e política, funcionavam como um catalisador fundamental que permitia aos conservadores republicanos transmitirem a imagem de construção de um projeto salvador, que seria levado a cabo por eles. [...] O fortalecimento do conservadorismo nos anos 1970 teve forte participação de grandes corporações [...] Reagan em sua ascensão incorporava não apenas soluções econômicas, mas se legitimava em um argumento moral, que enfatizava a importância da família, da autonomia individual, da noção de liberdade, do trabalho como gerador de méritos, características que eram sempre contrapostas ao *Welfare State*³ e se arraigavam a uma tradição branca, sulista e cristã. [...] seu discurso ecoava nos trabalhadores, na classe média, nos desempregados e em setores religiosos, justamente por mobilizar valores ligados a uma identidade nacional estadunidense, como forma de culpabilizar e contrapor as políticas de bem-estar social (SILVA, 2021, pp. 56-57, grifo do autor).

O discurso da política de Reagan transformou gradativamente o pensamento conservador não apenas numa resposta às liberdades contraculturais dos anos 1960, mas também em um projeto de nação *moralmente melhor*. A agenda conservadora foi tratada, assim, como a única saída possível para os problemas do país: a moralidade, justificada na religião, diante da conjuntura de uma realidade degenerada.

Dessa forma, como solução à crise econômica, Reagan amalgamou diferentes princípios conservadores e interesses privados, criando uma política calcada na expansão das empresas, na desregulamentação da economia, reduzindo impostos de empresários e de grandes indústrias, e onerando setores antes isentos, como trabalhadores autônomos e aposentados. As reformas promoveram a aparência de preocupação econômica, com aumento de postos de trabalho, porém maior concentração de renda e a popularização da imagem dos *yuppies* – uma elite bem-educada que trabalhava arduamente para fazer valerem as reformas do governo. Não se falava, contudo, em “uma massa de milhões de estadunidenses que só conseguiram emprego no setor de serviços com

³ “*Welfare state*, traduzido para o português como *Estado de bem-estar social*, é uma forma de organização política e econômica que posiciona o governo como um agente assistencial. Ou seja: o Estado se torna responsável por promover o bem-estar social e econômico da população, garantindo educação, saúde, habitação, renda e seguridade social aos cidadãos. Diferentemente de outros modelos de governo que também intervêm na economia e usam políticas assistenciais para melhorar a qualidade de vida no país, o *welfare state* é o único que considera o serviço público um *direito do cidadão*. Dessa forma, todo indivíduo já nasce com o direito de usufruir dos bens e serviços oferecidos pelo Estado, a partir de um princípio de dignidade universal” (CAPITAL, 2020, [s.p.]).

um salário ínfimo e em condições cada vez mais precárias. A economia estava em atividade, mas sob o preçõ de um abismo social cada vez maior” (SILVA, 2021, p. 62).

Concomitantemente, as ideias apelativas sobre uma moral religiosa fundamentavam a agenda conservadora. Reagan utilizou a retõrica do caos para culpar a crise e os setores progressistas como uma ameaça estarecedora à populaçõ: se o povo nã se render à moral cristã, branca e heteronormativa, serã o fim do mundo. E todos sabiam que ele tinha esse poder de apertar um botã e deflagrar mísseis atômicos para a destruiçõ preconizada por Sã Joã no livro bõblico do Apocalipse. Uma retõrica, portanto, de dominaçõ pelo medo, nã questionada pela populaçõ, porẽm muito criticada nos contextos artõsticos e literários.

Essa linguagem foi elaborada a partir do pensamento sobre a destruiçõ do comum e da instauraçõ do inusitado como força transformadora da realidade. Ao descrever o absoluto em interaçõ com a realidade nã se conseguia usar objetividade, desse modo, interpuseram-se elementos que figuravam o fim: destruiçõ em massa, guerras, fim do mundo, exterminaçõ da raça humana e a açõ de forças malignas [as progressistas] a destruirem a ordem, o nacionalismo e a tradiçõ. Essas foram as figuras de linguagem usadas para explicar a retõrica de Reagan à populaçõ. Um tipo de linguagem que é, geralmente, utilizado em discursos extremistas, religiosos, panfletários e de manipulaçõ de massa, por passar a ideia de ordem moral e de fim. Informa e disciplina pelo medo, ressaltando a força soberana do Estado e a posiçõ subalterna da populaçõ (RAMOS, 2002).

Com essa linguagem, Reagan tinha apoio maciço de instituições religiosas. Pastores começavam a ter redes televisivas e difundiam por meio delas a crença de que homossexuais, feministas e socialistas eram contra os princõpios estadunidenses. Assim, resgatava-se uma *tradiçõ religiosa legõtima* que conduziria os cidadãos a uma fé eminentemente cristã, branca e heteronormativa que poderia reconstruir nã apenas a famõlia, a comunidade, a prãtica do que se considerava o *bem proceder*, mas, tambẽm, a prõpria naçõ.

As principais ideias a esse respeito tinham raõzes na defesa de uma moralidade que remetia à abstinẽncia sexual, tal como se apresentava no cristianismo primitivo (GRESLÊ-FAVIER, 2009). A questõ foi levada, assim, às escolas, passando por cima da laicidade do Estado e da educaçõ, com o intuito de criar barreiras ao comportamento sexual associado às agendas contraculturais.

O que mais ajudou esse movimento a ser consolidado e deu força para tal ideologia conservadora foi o surgimento da AIDS (Síndrome da Imunodeficiência Adquirida), no final dos anos 1970, nos Estados Unidos. A epidemia, ao invés de criar um sentimento de compaixão humana nos cidadãos, fomentou o argumento da direita cristã para renegar, punir e curar o comportamento pernicioso.

O debate no âmbito moral catalisava força para o campo conservador ao passo que colocava a questão sexual como uma forma de combater os progressistas e, ainda, [estava] aliada a outras questões como o anticomunismo e o neoliberalismo, que compunham um poderoso arsenal ideológico (SILVA, 2021, p. 65).

O ESFACELAMENTO HUMANO E ADIALÉTICA APOCALÍPTICA DE TENNESSEE WILLIAMS

Luke, o jovem que tenta agradar ao máximo o homem mais velho que o sustenta, Mark, é uma figuração clara da camada carente de uma população e que precisa de suporte – uma representação expressionista dos cidadãos comuns que deveriam seguir os preceitos impostos pelo então conservadorismo de Reagan. Williams retrata os dois com uma relação homossexual, porém, ela se expande no contexto político da peça: Mark é o opressor, e Luke, o oprimido. Mark, simbologia do próprio conservadorismo e da moralidade, dá ordens, alerta sobre comportamentos que desfocam as normas estabelecidas pelo sistema, a todo momento ameaça, reforça o seu poder sobre Luke e a sua posição superior na hierarquia do sistema.

Dessa forma, Williams leva a peça para um neorrealismo político-social que esgarça as relações humanas e cria esse conflito existencial entre os dois homens. Assim, delata a vida pública da comunidade pós-apocalíptica, o que leva a um pareamento com a linguagem utilizada por Reagan e, parodicamente, a uma associação bíblica – o dramaturgo utiliza, inclusive, nomes evangélicos para seus personagens: Luke e Mark (Lucas e Marcos, os evangelistas).

Luke: Você sabe que tenho medo do escuro quando estou sozinho à noite. [...]

Mark: – Medo, isso é uma boa coisa para sentir.

Luke: Uma coisa natural para se sentir. Agora que o número de mulheres é muito menor do que o de homens, existem bandos de nômades que pegam um rapaz no escuro e...

Mark: – Eu sei. Eles acabam com o rapaz. E quando seus desejos são satisfeitos, eles não deixam testemunho algum, apenas o corpo sem vida – eles o

abandonam. [*Luke se inclina para que Mark o abrace.*]⁴ Sempre me espanta a suavidade de sua pele sob a túnica, não fica áspera com a substância branca do calcário (WILLIAMS, 2008, p. 5).⁵

A política estampada na linguagem devastadora apresentada por Mark elogia e propaga o medo, tangenciando, assim, as ameaças da situação estadunidense de então. Dessa forma, Williams figura a devastação causada pelas bombas termonucleares e os personagens à mercê de um sistema conservador e soberano, violento e punitivo, que apavora o oprimido, indivíduo sem chances nessa sociedade. O dramaturgo deixa claro, portanto, que a promessa meritocrática de trabalho árduo para o sucesso não existe mais, é a figuração do fim do *American Dream* [sonho americano].

Mark é, por conseguinte, a representação expressionista desse conglomerado. E a Terceira Guerra é uma metáfora para a tragédia moderna, segundo os conceitos de Raymond Williams (2002), o qual afirma que a tragédia está no sistema, na estrutura que determina a vida pública, e não no sofrimento privado.

Sendo assim, a tragédia é a representação da estrutura capitalista da sociedade que a originou, do poder e da propriedade, acima das questões humanas. Como consequência, as subjetividades são massacradas e a vida está se extinguindo. A Guerra é o detonador de sofrimento, dor, penúria, fúria e abuso do poder, exatamente como o sistema político-econômico anterior às bombas. Por outro lado, a Guerra é, também, detonada pelo próprio sistema capitalista.

O que se tem, portanto, é uma tragédia que traz à tona os problemas estruturais dos Estados Unidos, governado por Reagan e seus grupos de conservadores, refletidos em *The Chalky...: o embargo às liberdades, a exigência de uma vida regrada que remete ao conservadorismo exigido*

⁴ Embora o uso do itálico se restrinja a títulos de livros, filmes, espetáculos e palavras estrangeiras, no caso do texto teatral, as rubricas também são destacadas em itálico, o que será mantido neste artigo.

⁵ “Luke: You know I’m afraid of the dark when I’m alone at night. If it had gotten a bit darker I would have started home and missed our meeting./ Mark: – Fear, that’s a bad thing to feel./ Luke: A natural thing to feel. Now that women are so much fewer than men, there are bands of nomads that will seize a boy after dark and.../ – Mark: I know. Ravage him. And when their lusts are satiated, they leave no witness, just the lifeless body. – Lean back. [*Luke leans into his embrace.*] It always amazes me, the smoothness of your skin under the robe, not granulated at all by the chalky white substance.” As traduções de citações são nossas.

pelos republicanos da década de 1980, quando a peça foi escrita. E mais, revela o patriarcado ainda ditando as normas sociais, um sistema burocrático fomentador de diferenças sociais e de gênero: uma elite de homens mais velhos que desfruta de condições melhores do que os homens jovens; mulheres morrendo; indivíduos que exploram as mulheres e os garotos mais jovens, como servidores domésticos e sexuais.

Mark: Você toma banho uma vez durante o dia, antes de vir aqui para me encontrar, e não apenas à noite, quando somos obrigados?

Luke: Eu tomo banho duas vezes, uma vez por você e novamente à noite, Mark.

Mark: Você toma dois banhos? Você disse dois banhos? Mas isso significa que você ignora o racionamento de água – Você sabe, isso confirma minha suspeita de que você tenha outro protetor, um cara em uma posição alta no regime, seu pequeno trapaceiro, sim, você viola o racionamento porque você se entrega à noite para alguém que tem um grande poder entre os –

Luke: Nunca tive mais do que um protetor de uma vez. Meu protetor agora é você.

Mark: Antes de mim, você teve outros.

Luke: Eram necessários (WILLIAMS, 2008, pp. 5-6).⁶

O novo regime do mundo devastado é formado por uma elite que exige obediência e submissão das mulheres e dos homens jovens. Os mais velhos apenas supervisionam e punem. Esta é, claramente, a estreita ligação com o momento histórico em que a peça foi elaborada. Há o resgate de uma sociedade ancestral em tal futuro distópico, como se esse comportamento reestruturasse as relações de poder na vida privada e, assim, fundamentasse as estruturas do novo Estado em formação, após a destruição do mundo conhecido até então. Isso está claro nas relações de poder entre Mark e Luke quanto à exploração do poço clandestino e na necessidade de um protetor ao jovem oprimido, que pode ser morto a qualquer momento pelos seus exploradores mais velhos.

Mark: Eu preciso te entregar a eles e te fazer repetir sua confissão e – receber a recompensa. Você sabia que há uma recompensa oferecida por entregar uma pessoa que viola as leis, as restrições? As autoridades o consideram com

⁶ “Mark: You bathe once a day, before you come here to meet me, not just at night as we’re ordered to do?/ Luke: I bathe twice, once for you and again at night, Mark./ Mark: Bathe twice? Did you say twice? But that would mean that you disregard the water restrictions as if they didn’t exist. – You know, this confirms my suspicion that you have another protector, one in a high position in the regime, you little-cheater, yes, you get by with violating the restrictions because you give yourself at night to someone of great power among the.../ Luke: I’ve never had more than one protector at a time. That one protector now is you./ Mark: Before me, you had others./ Luke: They were necessary.”

mais respeito, você recebe um título, às vezes, e as licenças são estendidas. Os inspetores vão à sua casa fazer uma visita respeitosa, eles sorriem para você e dizem: “O lugar precisa de algumas melhorias por causa da sua nova posição. Resolveremos isso imediatamente”.

Luke: As autoridades não mudam.

Mark: Eu sei que sempre foi a natureza das autoridades, mesmo antes que as pessoas da Terra se dividissem em duas ou três partes hostis que lutaram pela propriedade e pelo poder dos grandes explosivos. – Quem ganhou? – Ninguém. NINGUÉM! (WILLIAMS, 2008, pp. 10-11, grifos do autor).⁷

Mark revela, portanto, a sua grande preocupação com a recompensa – se delatar o jovem –, com o *status* no sistema, com a importância de obedecer ao sistema para obter vantagens – afinal, ambos correm riscos apresentados pelo regime. A questão da Guerra é, assim, colocada em choque. Quando Mark afirma que ninguém saiu vencedor, ele reproduz a ideia do apocalipse: a constatação do caos, desencadeada por um conflito bélico no qual ninguém ganhou. Os sobreviventes são, assim, o grupo ditatorial que exerce o poder, configurado por homens.

Essa estrutura colide com todas as propostas progressistas da contracultura. Liberdade de expressão e sexual; feminismo; modos de vida alternativos; reformulação da família; direitos de mulheres, gays, negros e minorias, todas as conquistas se acabaram nesse futuro de *The Chalky...*

As sementes das conquistas revolucionárias da sociedade de pouco mais de dez anos antes – mesmo que naquele momento muitos cidadãos ainda eram contra e reagem violentamente – secaram com a explosão das bombas termonucleares. “Luke: As autoridades são corruptas, mas não temos que imitá-las./ Mark: Para salvar nossa pele, nós temos que imitá-las./ Luke: Vale a pena salvar nossa pele ainda?” (WILLIAMS, 2008, p. 11).⁸

A vida privada é anulada. Enquanto Luke procura falar sobre suas subjetividades, fazer revelações de sentimentos, recuperação da memória de vida e criar sonhos; Mark está recriminando e encontrando motivos

⁷ “Mark: I must deliver you to them and repeat your confession and – receive the bounty. Did you know there’s a bounty offered for turning in a person who violates the laws, the restrictions? The authorities regard him with more respect, he’s given a title, sometimes, and his licenses are extended. The inspectors pay his house a – respectful visit, they smile at him and say, ‘The place needs some improvements in keeping with your new position. We’ll see to that right away./ Luke: The authorities are vicious./ Mark: I understand that’s always been their nature, even before the people of the earth divided into two or three hostile parts that battled for ownership and rule with the great explosive devices. – Who won? – Nobody. NOBODY!”

⁸ “Luke: The authorities are corrupt but we don’t have to imitate them./ Mark: To save our skins we do./ Luke: Would they still be worth saving?”

para punir e se ver livre do jovem. Este parece não ter mais valor assim que demonstra suas fragilidades, porque a vida pública exige comportamentos que remetem a atitudes fascistas que extrapolam as subjetividades. Anula-se o humano para o sistema funcionar, enquanto que os novos governadores do *novo mundo*, agindo como grandes incorporações do *mundo velho*, possam dominar os cidadãos, tê-los como servos, para que sobrevivam melhor, reproduzindo o *antigo* sistema de classes.

A Guerra Fria está figurada na peça como a marca trágica do capitalismo, não apenas com as bombas e a destruição dos recursos naturais, mas sobretudo com o esfacelamento da natureza humana. Mark, ao matar as mulheres, quando estas não lhe servem mais, e, também, Luke, para se apropriar de seu poço clandestino de água potável, mostra-se um terrível cumpridor do sistema. O personagem tem um discurso conservador, muito embora traga o preconceito da política de Reagan com os homossexuais atingidos pela AIDS. Ele mesmo não se vê como homossexual, pois prefere se colocar como também possuidor de mulheres. “Mark: Ela respirou muito calcário. Eu acho que ela sabe que em breve será necessário que eu mesmo me desfaça dela./ Luke: Eu não acho que você fará isso. Não, você não poderia fazer isso” (WILLIAMS, 2008, p. 7).⁹

Dessa maneira, Luke é visto como um *mocinho efeminado* com uma terrível doença contagiosa: a desobediência civil – representação expressionista da AIDS – ao explorar seu poço. O jovem precisa ser punido com a morte, porque sua presença torna a nova sociedade disfuncional, de modo que ele não pode existir no *novo mundo* com um comportamento tão díspar e amoral. A associação é tão contundente que revela uma paródia da vida homossexual na era Reagan: *gays* ameaçados, rejeitados na sociedade, período em que eram numerosamente exterminados e não considerados pela polícia, e no qual a homofobia afastava muito mais esses indivíduos da vida social.¹⁰

Mark: Eu entendo que costumava haver considerações chamadas de moral. E para estas considerações, a moralidade, é algo como a traição de alguém que

⁹ “Mark: She’s breathed too much of the chalk. I think she knows that soon it will be necessary to relieve myself of her presence in my place./ Luke: I don’t think you’ll do that. No, you couldn’t do that.”

¹⁰ Essa questão é aterradora e sublimemente retratada pelo produtor e diretor Ryan Murphy na temporada 11 da série de sucesso mundial *American Horror Story*.

you love, deve ser mantida com desprezo. Mas isso foi há muito tempo, que eu nem posso me lembrar. Pare de lutar. Sou duro e forte. Para que isso? Você não pode escapar. A luz está indo embora. Temos que ir.

Luke: Para onde? Para a caverna? Ou vamos para minha casa?

Mark: Não esta noite, Luke. Nós vamos ao *cabildo*,¹¹ onde você deverá permanecer confinado por não servir mais, até o fim do seu tempo. – TEMPO!

[*Pausa. Então, soa um eco da palavra “tempo”.*]

Luke: Então me mate. Mate-me, Mark!

(WILLIAMS, 2008, p. 11, grifos do autor).¹²

A estrutura da nova cidadania, por conseguinte, serve imparcialmente ao sistema. A destruição do *mundo antigo* e a reconstrução do *novo* não acontecem com valores humanos, o regime procura o poder. E fará tudo para tê-lo – um paralelismo assustador com o avanço da extrema-direita nos dias atuais.

Luke fica com medo de Mark, pois, ao revelar a existência do poço, ele percebe que seu dono/protetor pode, de fato, delatá-lo ao sistema e, assim, levá-lo a ser morto. Muda de assunto, tenta desanuviar, já com arrependimento, sabendo que não encontraria ali um amigo, um companheiro, mas um delator, um fascista. Eis um a figuração de como a fragmentação e a consequente ruína humana, causadas pelo mergulho nas estruturas do poder e no jogo capitalista que as determina, fortalecem a separação da elite em relação ao grupo social oprimido por ela.

A Mark, Williams reserva as piores características psicológicas, poucas vezes observadas em uma obra sua, se lembrarmos seus personagens masculinos clássicos, tais como: Whalen de *Not about Nightingales* [Não será sobre rouxinóis] (1938), Jabe Torrance de *Orpheus Descending* [A decida de Orfeu] (1957) e Boss Finley de *Sweet Bird of Youth* [Doce pássaro da juventude] (1959). Mark é a face principal da desumanização em *The Chalky...* Dessa forma, a peça deixa claro que, naquele cenário caótico

¹¹ *Cabildo* era o nome dado às corporações municipais da América Espanhola durante o período colonial. Elas se encarregavam da administração geral das cidades coloniais. Era o órgão que dava representatividade legal à cidade, por meio da qual os habitantes resolviam os problemas administrativos, econômicos e políticos do município.

¹² “Mark: I understand that there used to be considerations called moral. And for these considerations, morality, a thing such as the betrayal of someone you love, would be held in contempt. But that was once, long before I remember. Stop struggling. I’m hard and strong. What’s the use? You can’t escape. Light’s faded. We must get going./ Luke: Where? The cave? Or my place?/ Mark: Neither this evening, Luke. We’re going to the *cabildo* where you will stay confined till long out-used, to the end of your time. – TIME!/ [*Pause. Then an echo of the word “time.”*]/ Luke: Then kill me. Kill me, Mark!”

e conservador do início dos anos 1980, só se pode perceber que o único sistema político e econômico viável é o capitalismo, é impossível imaginar uma configuração alternativa a ele, fazendo um paralelo com Mark Fisher (2020). “Luke: [...] Mate-me, Mark!/ Mark: E sacrificar a recompensa?” (WILLIAMS, 2008, p. 11).¹³ A propriedade tem mais valor do que a vida humana.

Em *The Chalky...*, Williams exhibe um mundo extrapolado, um recrudescimento da realidade daquele momento histórico – não é um mundo alternativo. Nesse espaço assustador, não existe apenas a escassez de recursos naturais, a fome, as doenças (como a cegueira e os problemas de pele causados pela poeira branca advinda dos ossos de animais e humanos se decompondo), a desolação, o esfacelamento das relações humanas e o estabelecimento de um ultra-autoritarismo incompatível com a essência humana. A destruição tem uma causa no passado – era Reagan, Guerra Fria, a Terceira Guerra Mundial, que na história da peça teria ocorrido muitos anos antes, assim como o lançamento de muitas bombas termonucleares –, por isso, ao ser desconectada do presente de uma forma tão abjeta, parece de fato ser obra de um ser maligno, de fora do sistema, uma maldição – uma associação com a recrudescente aniquilação. Neste quase *fim de mundo*, nenhuma ação é útil para solucionar as consequências, a não ser a exploração das minorias – rememorando o passado.

A esterilidade deste novo mundo assustador é, certamente, uma metáfora – um deslocamento de uma ansiedade cultural que leva Luke a questionar a existência humana na figuração da obra de arte:

Luke: [...] Na parede da minha casa, eu tenho um quadro colorido de uma mulher chamada *A Madonna*.

Mark: Essas imagens mitológicas antigas são uma raridade nos dias de hoje e podem ser trocadas no Centro para se ter privilégios especiais, você sabe.

Luke: Prefiro manter a foto na minha parede (WILLIAMS, 2008, p. 6).¹⁴

Williams discute nesse trecho a vulnerabilidade da cultura, o tempo que a arte dura, sua importância na sociedade e na vida privada, conectando-se com a suspeita de que com a chegada do fim, o que existe é apenas repetição e recombinação (FISHER, 2020). A peça, com isso,

¹³ “Luke: [...] Kill me, Mark!/ Mark: And sacrifice the reward?”

¹⁴ “Luke: [...] On the wall at my place, I have a colored picture of the lady that was called the Madonna./ Mark: Those old mythological pictures are a rarity now and could be sold to the Center for special privileges, you know./ Luke: I’d rather keep the picture on my wall.”

correlaciona-se com um dos mais importantes poemas do século XX, *A terra devastada* [*The Waste Land*] (1922), do conterrâneo de Tennessee Williams, o poeta sulista T. S. Elliot, de quem o dramaturgo já havia retirado diversas referências para suas obras, tal como o fez na peça longa *Spring Storm* [Tempestade de primavera] (1937). A devastação da vida é, portanto, uma referência literária e política para Williams: “Junto às águas do Léman assentado eu chorei...” (ELLIOT, 1972, p. 33). No poema, o personagem percorre uma terra profundamente devastada pela ação do homem e seus interesses capitalistas.

Voltando a *The Chalky...*, ela lembra, também, um filme que discute as mesmas questões: *Filhos da esperança* (FILHOS, 2022) (título original *Children of Men*, dirigido por Alfonso Cuarón, de 2007). A película apresenta um futuro distópico, causado por uma catástrofe não nominada e a esterilidade da Terra e dos seres humanos, que se conectam com as discussões existencialistas sobre o fim, o poder do capitalismo e o valor da cultura. Esses exemplos mostram que a devastação, tema tão importante para ser debatido nos dias atuais –, já estava no horizonte de preocupações de Williams no início da década de 1980, como um visionário.

Outro tema presente na obra de Williams é a morte, que se apresenta como uma figura de linguagem que revela as atrocidades do sistema. Ao terminar a peça com ela, o dramaturgo atenta para a total expansão do senso trágico na vida pública daquele momento: a AIDS estourando pelo país, homossexuais morrendo sem assistência e com total descaso do governo. A morte de Luke, diante disso, está em um contexto histórico ultraconservador, quando o abandono a essa população traz à tona discussões sobre o indivíduo – hoje intitulado LGBTQIA+ – na sociedade estadunidense.

Ao analisar a obra de Hegel sobre drama e dialética, Sérgio de Carvalho (2020b, grifos do autor), comenta:

De um lado, a vida moral é compreendida como fundada numa totalidade, não está internalizada no caráter, é sempre relativa ao princípio geral. É assim que o desenlace dos conflitos depende menos das personagens e mais do “poder geral” que as domina e as contém em sem seio.

Revela-se, então, a importância política dessa figura de linguagem na obra, que permanece negligenciada no *corpus* literário de Williams.

Instalado o caos, no qual uma doença devastadora acaba com os homossexuais, percebe-se aí a metáfora das bombas termonucleares para dar conta de uma discussão tão oportuna naquela época. A morte de Luke

– provocada por seu protetor Mark apenas por ter desobedecido a norma sobre a proibição da exploração privada de água dos lençóis freáticos – estaria, dessa forma, umbilicalmente associada à AIDS – não há solução, não há caminhos alternativos, somente a morte. Logo, Williams não precisou escrever diretamente sobre essa doença. Sua obra dos anos 1980 aborda essa questão ao refletir esses contextos, tal como em *A House Not Meant to Stand*, em que o personagem Chips, também homossexual, morre de uma doença misteriosa, não nomeada na peça.

Mark: Chame-o, o grande protetor, Deus. Está sem respiração? Eu o chamarei para você. PRO-TE-TOR! [Pausa. Então, um eco da palavra “pro-te-tor”.] Que grande criatura, que imensa fera Ele deve ter sido por ter deixado enormes ossos brancos assim, quando Ele morreu... há muito tempo atrás, os ossos Dele agora se transformaram em pó. E isso sopra e sopra sobre Sua criação desmantelada... [Mark segura Luke, que luta inutilmente até esmorecer à frente do palco. O palco escurece.] (WILLIAMS, 2008, pp. 11-12, grifos do autor).¹⁵

Morte e violência são elementos estéticos bastante utilizados na obra conhecida de Williams, a partir de 1957, desde sua peça *Orpheus Descending*, quando as mortes de Val Xavier e Lady deixaram atônitos o público e a crítica daquele momento. Logo vieram canibalismo (*Suddenly Last Summer* [De repente, no último verão] – 1958), dificuldade de ereção (*Period of Adjustment* [Período de ajustamento] – 1960), suicídio (*The Day on Which a Man Dies* [O dia em que um homem morre] – 1960), inabilidade de comunicação (*Lifeboat Drill* [Equipamento de sobrevivência no mar] – 1971), alcoolismo (*Vieux Carré* – 1977) e a figuração de governos totalitários que destroem a cidade e matam pessoas (*The Red Devil Battery Sign* [O letreiro das baterias Diabo Vermelho] – 1974).

A questão épica de *The Chalky...* está na abordagem trágica da sobrevivência humana, com muitas restrições, após a Terceira Guerra Mundial – a figuração de *um mundo novo* em que ninguém vai sobreviver. Nesse lugar, a vida parece descontínua. Mark segue sem consciência dramática, porque obedece sem questionar os regulamentos do Estado

¹⁵ “Mark: Call him, the great protector called God. No breath? I’ll call Him for you. PRO-TEC-TOR! [Pause. Then an echo of the word ‘pro-tec-tor.’] What a huge creature, what an immense beast He must have been to have left such enormous white bones when He died... Endlessly long ago, the bones of Him now turned to powder that blows and blows about His broken – creation... [Mark bears Luke futilely struggling down the upstage declivity. The stage darkens.]”

totalitário e punitivo. Parece não ter aprendido com a calamidade causada pelas bombas atômicas e com o colapso do capitalismo como gestor da Guerra. O processo que envolve a catástrofe desse mundo devastado parece não possibilitar a compreensão sobre o processo geral que está fora da peça, ao se confrontar com as contradições da expectativa, mesmo que ideológica, de que ele poderia ser vítima. Já Luke é colocado dessa forma, vítima de uma estrutura identificada ao mesmo tempo fora e dentro do sistema da peça, o que não chega a exercer uma pressão concreta em Mark. Ao contrário do épico de Bertold Brecht, Mark é o agressivo, associal, malvado, e Luke é mais lírico, apreciador da arte, homossexual delicado. Personagens tipificados, portanto, sem contradições. O que dá a aparência inicial de que não há estranhamento na narrativa. Esse expediente aparece ainda em outras estruturas compositivas de *The Chalky...*

Nesse *novo mundo*, os personagens não são autônomos, livres. Ambos sofrem a pressão por sua funcionalidade em um sistema que, para se fazer valer, restaura a figura do oprimido para servir aos homens mais velhos. Suas dimensões individuais refletem o novo regime em ascensão. Recondicionam, assim, o antigo sistema de classe: Luke é a classe servil, Mark a elite. Suas individualidades, entretanto, parecem irregulares, estranháveis, estão atravessadas pelo sistema em suas formas antiga e nova: servir e sobreviver.

Apresentando, então, uma paródia, Williams recria o mesmo clima do melodrama, ressaltando seu aspecto maniqueísta na tecitura dos personagens: Mark é adepto do regime totalitário, é excessivamente dissimulado, mau-caráter, delator, mentiroso, explorador, misógino, assassino; Luke é, de maneira surpreendente, amável, inteligente, sentimental, artístico, agregador, conciliador. Não deixa de haver aí um caráter complexo, pois a construção dialógica oscila entre o domínio intelectual e a humildade de Luke e a maldade de Mark, criando estratégias dramáticas que identificam os personagens claramente. Williams parece usar *The Chalky...* para criar uma experiência moral e permitir o embate entre os opostos.

Não há narração formal, quebras e interrupções para explicar quem é o opressor e quem o oprimido em alguns momentos do diálogo. O distanciamento do espectador acontece não dentro do palco, mas na figuração trágica de um acontecimento absolutamente inexorável e extremo, uma tragédia moderna sem precedentes. E essa figuração traz o assombro, o medo, a perplexidade ao mesmo tempo que faz refletir e

contemplar uma forma de compreender o momento histórico-político. Williams, por conseguinte, historicizou os efeitos da Guerra Fria e das ações de Reagan na sociedade por intermédio dessa peça, uma ampliação mimética da realidade estrutural daquele momento.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Uma das discussões mais importantes que Mark Fisher (2020, p. 4) traz em seu livro *Realismo capitalista* é trazida pela pergunta que está no subtítulo do livro: “é mais fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do capitalismo?”. *The Chalky White Substance* expõe essa ideia de como o fim de tudo pode se dar, abordando suas consequências funestas: o esfacelamento humano, o capitalismo como eterno e única solução político-econômica em uma sociedade que não vislumbra outros regimes, o estabelecimento de classes e a manutenção das figuras do opressor e do oprimido, a ausência de perspectivas para vencer a ideia do conservadorismo como único código de conduta para estruturar uma possível *nova sociedade* pós-destruição.

A dialética do fim do mundo utilizada por Tennessee Williams reproduz a linguagem política do Estado naquele final de anos 1970, sobretudo, no início da década seguinte, contrapondo com elementos paródicos na figuração da homossexualidade, da mulher sendo exterminada da face da Terra, na disputa dialógica e maniqueísta.

A ironia está em *The Chalky...* como uma estampa trágica: a homossexualidade, tão atacada e repudiada naquele momento histórico conservador da era Reagan, é, no *novo mundo*, a única solução, o único *modus operandi* que possibilitará a sobrevivência daqueles que ainda não foram exterminados. Os paradoxos se cruzam, e Williams cria, através dessa figura de linguagem, uma dialética que estabelece parâmetros épicos para a reflexão sobre a sociedade estadunidense tanto daquele momento, quanto dos tempos atuais.

Esse discurso do caos, suplantado pela *destruição mútua assegurada* durante os conflitos ameaçadores da Guerra Fria, permitia, então, que as estratégias midiáticas atingissem a população de forma contundente: as estratégias do medo, do constrangimento e das limitações morais.

Williams manipula essas táticas na narrativa, ao mesmo tempo que pressiona as feridas da sociedade. O pus e o sangue jorram, escorrem com a figuração de um *se não houver a MAD*, se a *destruição mútua*

não estiver assegurada. Seu texto, portanto, toma esse sentido épico ao permitir reflexões sobre a política, a história e o destino do ser humano nesse mar de interesses capitalistas, do poder e dos jogos complexos entre opressor e oprimido, no surgimento das classes.

Quanto à questão épica, Williams parece entrar em completa sintonia com Brecht nesse trabalho, ou seja, esse expediente não está apenas ligado à forma dramaturgica. Forma e conteúdo estão sincronizados de modo a se completarem. O dramaturgo estadunidense visa, na dialética da forma, a incluir a dialética do drama (CARVALHO, 2020a).

Williams reajusta a sociedade devastada, cria uma organização que não consegue ser humanista, progressista e preocupada com o ser humano. A nova estrutura repete a ideia de que, para se ter poder, é preciso ser homem, em especial, cumprir as regras sem questioná-las, manter as aparências de que elas estão sendo cumpridas, obedecer aos papéis que o Estado determina e, sobretudo, *nomear nomes* – para recuperar aqui a expressão que vem do inglês [*name names*] e foi utilizada no período do macarthismo. Nessa época, os artistas de Hollywood deveriam delatar os colegas que sabiam terem ideias socialistas ou que se associavam ao comunismo. Vários tiveram suas carreiras prejudicadas, quando não tiveram que se mudar do país, tal como aconteceu com Ernest Hemingway e Charles Chaplin.

Essa prática parecia então, ao Estado e à população, a excelência do nacionalismo. Revelava a *moral ilibada* do delator, de modo que contribuísse ao progresso do capitalismo, da ordem política. Possibilitava a sensação de paz entre os cidadãos. Mark estabelece essa estratégia de amedrontamento para com seu oprimido, Luke, estando, assim, parametrizado com Ronald Reagan e suas estratégias de atemorização.

Williams cria uma obra que permite uma compreensão expandida do seu momento histórico, das ações intimidatórias e da violência com que o conservadorismo cerceia as subjetividades. Dessa forma, cria a possibilidade de questionar o momento em que a peça foi composta, a Guerra Fria, o conservadorismo, a relação sociedade, regras e homossexualidade, o Estado e suas estratégias.

The Chalky... não é uma obra isolada. O dramaturgo estava, assim, em consonância com os muitos trabalhos artísticos produzidos, por exemplo, por Hollywood ou pelo mercado literário. Neles havia o retrato catastrófico dos perigos da Terceira Guerra, tais como em: *On the Beach* [A hora final] (1959), direção de Stanley Kramer, *The Planet of the Apes*

[Planeta dos macacos] (1968), direção de Franklin J. Schaffner, *Dead Zone* [Na hora da zona morta] (1983), direção de David Cronenberg e *The Day After* [O dia seguinte] (1983), direção de Nicholas Meyer.

Em *The Chalky White Substance* é clara a percepção de que o capitalismo e o neoliberalismo não terminam com a quase destruição em massa da humanidade. Ele está introjetado no ser humano, é sua cultura, o padrão, por isso faz sentido revivê-lo no momento pós-apocalíptico – ele transparece aos indivíduos como *normalidade*. O seu reaparecimento no novo mundo devastado é, assim, uma figuração irônica e paródica de uma civilização que não aprendeu com seus erros em relação aos sistemas de controle social, político, econômico e cultural.

No niilismo da peça, a cena negativa está exatamente na percepção do espectador de representações onde o problema ideológico aparece nas causalidades fictícias e nas suas paridades com os atritos do mundo real, mesmo que em possibilidades [não remotas] naquele momento histórico. Para dar conta dessas questões, Williams emprega elementos contrapostos de paródia, ironia e expedientes épicos.

Essa reflexão impulsiona pensamentos que podem se conectar com o momento atual da humanidade, quando tantos países elegem chefes de Estado com perfis de extrema-direita, que flertam com o fascismo, o nazismo, o conservadorismo exacerbado, a mentira, e repetem, assim, a história naquilo que existe de mais obscurantista. Em pleno século XXI, a eleição em massa de um congresso de parlamentares de extrema-direita e de políticos ligados à religião prometendo regulação conservadora para validar suas ideologias soa claramente como o fim do mundo.

REFERÊNCIAS

CAPITAL NOW. *Welfare State: o que é e quais suas características*. 9 abr. 2020. Disponível em: <<https://capitalresearch.com.br/blog/welfare-state/>>. Acesso: 24 out. 2022.

CARVALHO, Sérgio de. Aspectos da forma dramática e breve comentário sobre o teatro épico e pós-dramático (palestra, 2010). *Escritos de trabalhos de Sérgio de Carvalho*. 2020a. Disponível em: <<https://sergiodecarvalho.com/2020/04/10/aspectos-da-forma-dramatica-e-breve-comentario-sobre-teatro-epico-e-pos-dramatico-palestra-2010/>>. Acesso: 13 out. 2022.

CARVALHO, Sérgio de. Dialética do drama nas lições estéticas de Hegel (apontamento inédito, 2017). *Escritos de trabalhos de Sérgio de Carvalho*. 2020b. Disponível em: <<https://sergiodecarvalho.com/2020/07/26/dialectica-do-drama-nas-liceoes-esteticas-de-hegel-apontamento-inedito-2017/>>. Acesso: 13 out. 2022.

- ELLIOT, T. S. *A Terra devastada*. Trad. Gualter Cunha. Lisboa: Relógio da Terra, 1972.
- FILHOS DA Esperança. Direção de Alfonso Cuarón. Inglaterra/Estados Unidos, Universal Pictures, 2006. Filme (89 minutos). YouTube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=SQ4fEcqY3Tk>>. Acesso: 13 out. 2022.
- FISHER, Mark. *O realismo capitalista – é mais fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do capitalismo*. Trad. Rodrigo Gonsalves, Jorge Adeodato e Maikel da Silveira. E-book. São Paulo: Autonomia Literária, 2020.
- GRESLÉ-FAVIER, Claire. *Raising Sexually Pure Kids: Sexual Abstinence, Conservative Christians and American Politics*. New York: Rodopi, 2009.
- RAMOS, José Augusto M. A literatura apocalíptica e a ideia de ordem e de fim. *Millenarium – Revista Portuguesa de Ciência das Religiões*, ano I, n. 1, 2002, pp. 43-53. Disponível em: <<https://revistas.ulusofona.pt>>. Acesso: 5 out. 2022.
- SADDIK, Annette. *Tennessee Williams and the Theatre of Excess: The Strange, the Crazyed, the Queer*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.
- SILVA, Rodrigo Cândido da. *O pesadelo americano: cinema de horror e o conservadorismo na Era Reagan (1981-1989)*. Tese (Doutorado em História) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2021.
- VIDAL, Camila Feix; WIETCHIKOSK, Luciana. Revisitando os *Think Tanks* na ascensão do conservadorismo estadunidense: American Enterprise Institute e Heritage Foundation. *Perspectivas*, São Paulo, v. 54, jul./dez. 2019, pp. 107-139. Disponível em: <<https://periodicos.fclar.unesp.br>>. Acesso em: 30 set. 2022.
- VIZENTINI, Paulo Fagundes. *A Guerra Fria: o desafio socialista à ordem americana*. Porto Alegre: Leitura XXI, 2004.
- WILLIAMS, Tennessee. *The Travelling Companion and Other One-Act Plays*. Annette Saddik (Ed.). New York: New Directions, 2008.
- WILLIAMS, Raymond. *A tragédia moderna*. Trad. Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naif, 2002.

Recebido: 24/10/2022

Aceito: 20/9/2023

Publicado: 17/11/2023