

A TRAGÉDIA MODERNA EM *THE DEMOLITION DOWNTOWN* E *SOME PROBLEMS FOR THE MOOSE LODGE*, DE TENNESSEE WILLIAMS

THE MODERN TRAGEDY IN TENNESSEE WILLIAMS' *THE DEMOLITION DOWNTOWN* AND *SOME PROBLEMS FOR THE MOOSE LODGE*

Luis Marcio Arnaut de Toledo¹

Resumo: Este trabalho analisa elementos da tragédia moderna, segundo o conceito de Raymond Williams, nas peças em um ato *The Demolition Downtown* e *Some Problems for the Moose Lodge*, de Tennessee Williams. A investigação leva em conta que a sociedade estadunidense e o sistema capitalista são a própria tragédia figurando suas delimitações no campo humano. Por este motivo, causam sofrimento, culpa, rupturas e desacertos sociais. São identificados elementos paródicos e satíricos que intensificam a tragédia, os quais permitem que, por meio do riso, surja a reflexão, com isso, o texto de Williams toma uma dimensão épica sem precedentes. A visão do dramaturgo sobre a sociedade estadunidense desconstrói seus estereótipos estruturantes, sobretudo, questões estratificadas de suas ideologias: o *American Way of Life* e o *American Dream*.

Palavras-chave: Dramaturgia; Teatro; Tragédia Moderna; Tennessee Williams.

Abstract: This work analyzes elements of modern tragedy, according to Raymond Williams' concept, in the one-act plays *The Demolition Downtown* and *Some Problems for the Moose Lodge*, by Tennessee Williams. The investigation takes into account that the American society and the capitalist system are the tragedy itself, figuring its boundaries in the human field. For this reason, they cause suffering, guilt, ruptures, and social failures. Parodic and satirical elements are identified to intensify the tragedy, in turn, allowing reflection to emerge through laughter and, thus, Williams' text takes on an unprecedented epic dimension. The playwright's view of American society deconstructs the stereotypes that structure it, especially stratified issues of their ideologies: the American Way of Life and the American Dream.

Keywords: Dramaturgy; Theatre; Modern Tragedy; Tennessee Williams

¹ Doutor em Artes pela Universidade de São Paulo – Brasil. Realiza estágio pós-doutoral em Dramaturgia na Universidade Estadual de Campinas – Brasil. Engenheiro na Universidade de São Paulo – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-9301-2339>. E-mail: sp.vi@hotmail.com.

1. A TRAGÉDIA MODERNA DE RAYMOND WILLIAMS

Raymond Williams (2002) desenvolveu, em seu livro *A tragédia Moderna*, o conceito de que a tragédia não poderia ser definida sem uma análise profunda das crises políticas e culturais: uma experiência que o autor associa ao sistema que a define e, também, sustenta os processos sociais.

Desta forma, o conceito de tragédia moderna, embora esteja delimitado à individualidade humana, deverá estar conectado com a vida pública, cujas instituições sociais serão responsáveis pelo esfacelamento de indivíduos. Para Williams, então, a sociedade, se perversa e errada, permite uma complicada estrutura de culpa e ilusão, com isso, possibilita que se entenda a crise social como tragédia. Isto está disposto na desordem e no sofrimento causado.

Na tragédia moderna a vida privada é apenas uma consequência da vida pública; falar do privado é a grande metáfora para expor as corporações que originam a tragédia. Ela não será identificada na morte, no esfacelamento de um casamento, na mudança radical de comportamento que leva a consequências drásticas, porque esses são apenas resultados da ação da crise. Haverá na sociedade, na sua tradição e nas suas instituições, um motivo que antes permitiu que tudo acontecesse, sendo as repercussões da tragédia percebidas em ações, diálogos e fisicalidades.

Este trabalho faz um recorte específico para o estudo da tragédia moderna, sob esses aspectos colocados, em duas peças em um ato de Tennessee Williams: *Demolition Downtown — Count Ten, in Arabic — and Try to Run* [A demolição do centro da cidade — Conte até dez em árabe — E tente correr, 1971] (WILLIAMS, 2016, p. 125-146) e *Some Problems for the Moose Lodge* [Alguns problemas para a Fraternidade Toca do Alce, 1980] (WILLIAMS, 2012, p. 237-269).

Para isso, serão identificados quais os elementos da narrativa que evidenciam as consequências da tragédia moderna, dos problemas da sociedade. Parte-se do princípio que a origem está no capitalismo e no sistema social que o estrutura, ideológica e politicamente. Portanto, o que se evidenciará é a relação de causa e efeito, ou seja, o que acontece hoje em consequência do passado. E, assim, discutir a justaposição das esferas privada e pública, sempre levando em consideração os conceitos de Raymond Williams.

2. AS LATE PLAYS DE TENNESSEE WILLIAMS

Essas duas peças em um ato fazem parte do conjunto de obras elaboradas nos últimos 20 anos da carreira de Tennessee Williams, chamadas *late plays* [últimas peças, escritas entre 1962 e 1983]. Embora já publicadas e encenadas nos Estados Unidos, ainda não foram objeto de interesse artístico, do mercado editorial e da pesquisa acadêmica no Brasil, permanecendo desconhecidas, até então.

Retomadas apenas na década de 1990 (DORFF, 1997; SADDIK, 1999), após a morte da gestora de seu espólio, a atriz Maria St. Just, as *late plays* são consideradas o trabalho mais experimental e que mais retrata forma e conteúdo relacionados com o teatro *off* e *off-off-Broadway* das décadas de 1960 a 1980. Assim, tornaram-se foco de estudo acadêmico, de montagens cênicas e começaram a ser publicadas, hoje com algumas coletâneas nos Estados Unidos, tanto de peças longas quanto de peças em um ato.

Nessas obras, Williams coloca uma lente de aumento nas questões prementes da sociedade moderna dos Estados Unidos, retratando as façanhas históricas do seu país e as estéticas do Teatro Moderno. As mazelas da sociedade são expostas de forma mais clara, de modo que permitem uma compreensão maior do posicionamento político-social de Williams, porém, com sátira, paródia e ironia extremas.

Para dar conta de figurar esse país tomado por manifestações populares e lutas por direitos civis a partir do final da década de 1950, Williams intensificou expedientes estéticos e líricos amalgamados com violência, morte e autodestruição. Tornou os párias da sociedade figuras extremante lacônicas, paródicas e, de forma lancinante, anacrônicas naquela sociedade que insistia na tradição. Os preceitos estereotipados do teatro comercial da Broadway e suas aproximações com o realismo desapareceram definitivamente de sua narrativa.

Com personagens e ações antirrealistas, Tennessee Williams expõe uma sociedade que massacra as subjetividades com suas disposições tradicionais na economia, na cultura e nas ideologias imperialistas — obras que podem ser classificadas dentro do escopo da tragédia moderna, conforme afirma Raymond Williams (2002, p. 160).

Tennessee nomeia esse lugar deplorável da ação de suas peças de *País do Dragão*, um espaço possível para a tragédia moderna, portanto. Na peça *I Can't Imagine Tomorrow* [Não consigo imaginar como será amanhã, 1966], o monólogo da personagem One explica esse País com uma clareza que pode ser estendida para todas suas obras desta fase. Somente com esta citação, do próprio dramaturgo, pode se justificar, assim, a tragédia moderna em sua obra: o país do capitalismo. *I Can't...* foi publicada na primeira coletânea de peças dessa fase, de 1970, cujo título é *Dragon Country* [O país do dragão]:

O País do Dragão, o país da dor, é um país inabitável que é habitado. Todos cruzando aquele país enorme e estéril nas suas próprias trilhas individuais. Se os habitantes, os exploradores do País do Dragão se olhassem, eles veriam os outros exploradores, mas neste país onde a dor de cada um é insuportável e suportada, é absorvida, não ouvida e não vista na sua própria jornada, ele olha, ele procura, mas não enxerga ninguém rastejando com ele. Está lá em cima, montanha acima, a subida é muito íngreme: leva você para o topo das serras nuas – Eu não vou cruzar esse país onde não há mais chances para ninguém. Eu vou parar nas serras e vou me recusar a continuar – Uma vez eu li que uma anciã esquimó sabia que o tempo dela estava se acabando e tinha que deixar sua família, do iglu, e ser depositada sozinha em um bloco de gelo que ficaria à deriva,

afastando-se, separada – de – todos... (WILLIAMS, 1970, p. 138, tradução nossa).²

Nesse monólogo, Williams deixa claro o motivo da tragédia em suas narrativas, elucidando o modo de compreender suas obras, não apenas as *late plays*. Essas surgiram em um momento propício em que havia coragem para se manifestar contra a tragédia, o sistema e suas disposições opressoras. Havia as manifestações e as lutas nas ruas, entre tantas, da comunidade afro-americana, com as figuras de Malcom X e Martin Luther King; surgiam os grupos feministas, de lésbicas e gays também na luta por liberdade de expressão e igualdade; e grupos que se manifestavam contra a Guerra do Vietnã e as ditaduras na América Latina, apoiadas pelos Estados Unidos.

Usar o teatro e a dramaturgia para apontar as idiossincrasias sociais, políticas e culturais era, para Williams, a sua participação naquele movimento que seria considerado um dos eventos mais importantes do século XX — a contracultura.

Neste trabalho, também procura-se identificar nas peças cotejadas possíveis expedientes formais da dramaturgia típica do período contracultural dos Estados Unidos, portanto elementos antirrealistas que aproximam as obras do experimentalismo e da *off-off-Broadway*.

² Dragon Country, the country of pain, is an uninhabitable country which is inhabited, though. Each one crossing through that huge, barren country has his own separate track to follow across it alone. If the inhabitants, the explorers of Dragon Country, looked about them, they'd see other explorers, but in this country of endured but unendurable pain each one is so absorbed, deafened, blinded by his own journey across it, he sees, he looks for, no one else crawling across it with him. It's uphill, up mountain, the climb's very steep: takes you to the top of the bare Sierras. – I won't cross into that country where there's no choice anymore. I'll stop at the border of the Sierras, refuse to go any further. – Once I read of an old Eskimo woman who knew that her time was finished and asked to be carried out of the family home, the igloo, and be deposited alone on a block of ice that was breaking away from the rest of the ice floe, so she could drift away, separated – from – all...

3. DEMOLITON DOWNTOWN

Demolition Downtown foi submetida para publicação pela *New Directions*, editora oficial das obras de Tennessee Williams com mais dois datiloscritos: *The Reading* [A leitura] e *Green Eyes* [Olhos verdes], todas de 1970. O texto original de *Demolition...*, no entanto, veio a público somente quando estampou as páginas da revista *Esquire*, em junho de 1971, ano considerado oficial da peça, e dez anos depois, ao compor uma importante coletânea da editora (WILLIAMS, 1990). Teve outra publicação em 2016, juntamente com outras peças escritas na mesma fase, de onde o texto para esta análise foi retirado.

Conectada com a peça *The Municipal Abattoir* [O matadouro municipal, 1966] (WILLIAMS, 2005), parece fazer parte de uma mesma cena urbana, no mesmo contexto político. Em *Demolition...* há, também, uma referência ao mesmo abatedouro humano de *The Municipal...*, dirigido pelo governo autoritário que tomou a cidade.

A peça possui seis personagens: Jane e Jeff Lane, ou Sra. e Sr. L, e Elaine e Henry Kane, ou Sra. e Sr. K, além das duas filhas do primeiro casal Rosemary e Gladys, duas crianças.

Foi encenada pela primeira vez em Londres, em 1976. Teve uma montagem no *Provincetown Tennessee Williams Festival*, em setembro de 2020, com número limitado de pessoas, além de ser apresentada também na plataforma *Zoom*, devido à quarentena imposta pela COVID-19. Foi reapresentada no mesmo Festival no ano seguinte de forma presencial.

Nessa peça, dois casais de classe média alta, impedidos de sair de casa por conta de uma tomada de poder por extremistas de direita, tentam fugir da cidade atacada com bombas pelas tropas do regime totalitário. O tempo é um futuro distópico para a sociedade estadunidense até então. Todavia, essa

realidade não era remota para os países da América Latina no ano de 1970, tomados por ditaduras suplantadas pelos Estados Unidos. A situação é, do mesmo modo, muito próxima dos dias atuais em que ameaças ideológicas deste tipo de regime se espalham não apenas nesses mesmos países, especialmente o Brasil, mas em outros da Europa, tal como Hungria e Polônia.

Os casais conversam de forma desencontrada para buscar maneiras de fugirem despercebidos. Durante a conversa, ouvem explosões de bombas, gritos e têm a energia elétrica cortada, constatando, também, que lojas e mercados estão fechados. Os dois casais estão, então, fadados a passar fome e serem capturados.

A ação central se passa na residência do casal Lane, que recebe o casal Kane, o qual buscava abrigo e companhia. Os quatro ficam presos com as duas crianças, ouvindo os ruídos amedrontadores dos ataques. A situação distópica tem uma similaridade com o isolamento social da COVID-19 de 2020-2021: com o impedimento de contato humano, as famílias ficaram enclausuradas e sem perspectivas de desenvolverem suas atividades corriqueiras. O que há é uma nova disposição de normalidade comportamental, diante das mudanças causadas pela violência e imposição de restrições do ir e vir.

Dentro desse quadro aterrador e sem solução, as mulheres têm uma ideia surpreendente. Fogem em busca de sexo com os soldados do novo regime destruidor, correndo pelas ruas com os seios à mostra, enquanto os homens ficam em casa, assumindo o cuidado com as crianças.

4. A TRAGÉDIA MODERNA EM DEMOLITON DOWNTOWN

A peça começa com uma conversa trivial entre o casal Lane, o que remete às diversas obras do autor nas quais diálogos disfuncionais entre homem e mulher dão a aparência de uma discussão, porém, há traços claros de um

esfacelamento da instituição matrimonial e da família, com uma influência externa da vida pública, em que a vida privada apenas se mostra alterada. Certamente, o grande cerne que leva ao diálogo não é tão somente problemas da vida privada.

O que se identifica não é simplesmente embates dialógicos emocionados, Williams potencializa, na relação desgastada do casal, a figuração de questões importantes da sociedade, culturais ou políticas, essas, o âmago da deterioração da vida privada.

Sr. L.: Eu não quero que você saia de casa sem que eu saiba. /Sra. L.: Esta casa agora é uma prisão e você é o guarda?” (WILLIAMS, 2016, p. 127, tradução nossa).³ O homem toma uma posição machista de guardião das tradições. Williams utiliza essas ações para situar a relação tradicional entre o homem e a mulher num padrão estereotipado heterossexual, branco e cristão. Há, no entanto, algumas figuras de linguagem importantes neste início, as quais mostram que a mulher parece querer escapar desses padrões. Williams utiliza ironia e lirismo para fortalecer o elo entre os personagens, identificando a relação baseada nos padrões, com uma mulher que flerta com a liberdade. “Sra. L.: Você quer saber realmente por que eu saí? Eu saí de fato porque gosto, preciso ver lugares familiares e, e. Lugares e coisas familiares, por isso saí por dez minutos. Foi bom para os meus nervos sair, assim como dirigir o meu carro” (WILLIAMS, 2016, p. 128, tradução nossa).⁴

Outra questão importante neste diálogo inicial é a revelação da classe social dos personagens. “Sra. L.: Onde você deixou o Jaguar, na garagem ou?/Sr. L.: Eu o deixei estacionado na frente de casa.” (WILLIAMS, 2016, p. 129,

³ Mr. L.: I don't want you to go out of the house without letting me know.
Mrs. L.: Has the house turned into a jail and are you the warden of it?

⁴ Mrs. L.: Do you want to know why I really went out? I really went out because I like, I need the sight of familiar places and, and. Familiar places and things, that's why I went out for ten minutes. It was good for my nerves to go out, and so was driving my car.

tradução nossa)⁵. Jaguar é uma marca famosa de automóveis de luxo da Inglaterra, cuja tradição se estende desde a fundação da empresa em 1922. Portanto, a família se revela com posses e de classe média alta ou alta. Isto também se identifica quando o casal revela que suas filhas estudam em um colégio particular de freiras, chamado *Sacré Coeur* [Sagrado coração]. O título em francês intensifica a ironia, porém, revela sobremaneira o estudo elitizado e atrelado à religião reservado para as meninas desta família (WILLIAMS, 2016, p. 131).

Como o carro está fora da garagem, a preocupação inicial do casal é com a possibilidade de ser atacado por vândalos, que eles chamam de porcos, bárbaros e acreditam ser de uma tal classe de intelectuais que quer protestar contra tudo (WILLIAMS, 2016, p. 130). Ao afirmar isso, fica claro que o casal não compreende o momento histórico em que vivem. Certamente, Williams se refere especificamente ao contexto da contracultura e aos comportamentos vigentes e revolucionários de então que incomodavam tanto a elite.

Naquele momento histórico, os manifestantes que reivindicavam direitos civis, igualdade e liberdade de expressão, negros, latinos, gays, lésbicas, feministas, não eram entendidos e aceitos na sociedade. Os diferentes modos de viver que surgiram naquele momento, hippies, amor livre, uso de drogas, a filosofia de paz e amor, eram consideradas ameaças à tradição, ao conservadorismo, às raízes sacramentadas da sociedade estadunidense, inclusive de sua ideologia do *American Way of Life* [jeito de viver nos Estados Unidos, com o consumismo] e do *American Dream* [sonho americano, com as promessas meritocráticas de sucesso e felicidade]. Sua associação com vândalos é um pensamento comum da época por parte da sociedade que não os entendia.

⁵ Mrs. L.: Where did you leave the Jaguar, in the garage or?
Mr. L.: I left it in front of the house.

Williams faz uma paródia dessas questões afetando a elite, quando coloca em suas bocas a preocupação de que sua paz, dentro dos conceitos ideológicos estadunidenses, especialmente o *American Way of Life*, pode ser abalada. Com profunda ironia, essa discussão inicial é, portanto, reveladora: “Sra. L.: Ah, você parece determinado a nos desmoralizar completamente quando já estamos desmoralizados, Jeff.” (WILLIAMS, 2016, p. 131, tradução nossa.)⁶. A elite já se sente completamente atingida pelos efeitos contraculturais.

Porém, a conversa começa a mudar quando falam sobre o novo governo. “Sr. L.: A igreja e o novo governo não estão no que eu chamaria de termos mais amigáveis.” (WILLIAMS, 2016, p. 131, tradução nossa).⁷ Aos poucos aparecem no diálogo as novas disposições governamentais que revelam uma administração fascista, de extrema-direita, ditadora, violenta e que esmaga os direitos civis, a liberdade e a segurança privada da sociedade estadunidense, inclusive para as camadas mais altas que se julgavam isentas.

Ao mesmo tempo, há uma associação desse governo com a instituição religiosa, embora não pacífica. Williams faz uma ponte importante com o seu momento histórico. Rememora os conchavos de Kennedy com a igreja católica e suas ações conservadoras que promoveram crescimento de regiões onde os negros, ou não habitavam, ou se estivessem por lá, eram removidos para regiões remotas para dar lugar a novos complexos habitacionais elitizados, conforme informa Sean Purdy:

Com dinheiro federal, governos locais destruíram bairros decadentes pobres e negros nos centros das cidades, substituindo-os por prédios comerciais, condomínios fechados de classe média e alta e instituições cívicas como universidades e centros médicos. Os antigos residentes foram enviados à habitação pública, segregada, construída com o mínimo de qualidade e instalações e frequentemente longe de empregos e serviços, criando, nas palavras do historiador urbano Arnold Hirsch, um ‘segundo gueto’. Enfim, a reestruturação industrial e a política federal acabaram criando um

⁶ Mrs. L.: Oh, you seem determined to demoralize us completely when we’re already demoralized, Jeff.

⁷ Mr. L.: The church and the new government aren’t on what I’d call the friendliest terms.

verdadeiro ‘*apartheid* racial’ nas metrópoles americanas a partir dos anos 1970, com, de um lado, subúrbios brancos mais prósperos, cujos residentes se preocupavam em diminuir os impostos e valorizar seus imóveis, e, de outro, pobres bairros negros e latino-americanos no centro da cidade, cujos residentes se tornavam cada vez mais dependentes da ajuda estatal (PURDY, 2007, p. 237-238, grifos do autor).

Durante a conversa, explosões são ouvidas. A cidade é tomada pelo governo ditatorial e violento, esmagando a vida privada. “Sr. L.: [...] [*Som de detonação de uma bomba.*]⁸ Isso não parece tão mais longe do que dez ou doze quarteirões de distância.” (WILLIAMS, 2016, p. 132, tradução nossa).⁹ Neste primeiro momento, o casal fica relativamente atordoado, mas a mulher diz que isso ainda não a afetou, porque não acredita que o novo governo irá interferir na sociedade em que vive. Assim, ela decide rastelar folhas secas no jardim. O homem, com mais receio, defende que a casa precisa dar a impressão de que não é ocupada, de modo a evitar uma possível invasão.

É, portanto, notória uma crescente preocupação da elite com o novo governo, dada a percepção de que ele pode apossar-se das ruas, da propriedade, de todo o centro da cidade com atividades truculentas, afinal, o que se ouve são explosões e a completa destruição de edifícios e espaços públicos.

Com a chegada do casal Kane, os homens se reúnem para conversar em particular; as mulheres se separam. Os diálogos femininos giram em torno da preocupação com a fuga dos dois casais para a montanha, local onde estariam supostamente mais seguros da invasão militar do novo governo. Ao se prepararem para levar mantimentos, a questão de classe fica evidente. Mais uma vez, Williams deixa clara a paródia desta elite: “Sra. L.: Salmão, atum e patê

⁸ 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 nesse artigo.

⁹ Sr. L.: [...] [*Sound of blasting.*] That didn’t sound much further than ten or twelve blocks away.

e.” (WILLIAMS, 2016, p. 139, tradução nossa).¹⁰ A cidade está sendo destruída por forças obscurantistas e elas estão apenas preocupadas com o lanche que farão durante a fuga, que deve manter o *status* que possuem. O dramaturgo parece deixar clara uma denúncia sobre essa classe que não está preparada para as consequências sociais e humanas de suas próprias convicções ideológicas.

Há uma discussão entre os homens e as mulheres sobre suas responsabilidades sociais, seu posicionamento na sociedade, seu papel tradicional de gênero na família, mesmo esfacelada pelo novo governo. “Sr. Kane: Vocês, garotas, estão muito nervosas./Sra. Kane: Você, rapazes, estão nervosos também./Sr. Kane: Nós temos a responsabilidade sobre as decisões./Sra. Kane: As suas esposas não tem participação nesta responsabilidade, também?” (WILLIAMS, 2016, p. 141, tradução nossa).¹¹

Em face desta discussão, que revela o posicionamento tradicional dos homens e a vontade das mulheres de participar nas decisões familiares, Williams revela um paralelismo com a segunda onda do feminismo. Tendo começado na década de 1960, estendeu-se até meados da década de 1980. Esta segunda onda ampliou os debates sobre uma ampla gama de questões que pleiteavam direitos iguais em relação à sexualidade, família, mercado de trabalho, direito reprodutivo e toda a gama de desigualdades sociais, políticas e civis. Williams está transparecendo o momento social e as reivindicações femininas daquele período, que ainda se fazem presentes nos dias atuais.

Uma das manifestações femininas mais famosas desta época é aquela que ficou conhecida como a *queima dos sutiãs*. Foi um protesto público com cerca de 500 ativistas, em 1968, no auge da segunda onda, quando da realização

¹⁰ Sra. L.: Salmon and tuna fish and pate and.

¹¹ Mr. Kane: You girls are too nervous.

Mrs. Kane: You boys are nervous, too.

Mr. Kane: We've got the responsibility of decisions.

Mrs. Kane: Your wives don't have that responsibility, too?

do concurso de Miss Estados Unidos. O grupo queimou seus sutiãs junto com os manifestantes contra a Guerra do Vietnã, dado o desejo desses últimos se verem livres de seus documentos de identidade e de recrutamento, para que não fossem lutar no confronto. A queima dos sutiãs ficou conhecida historicamente como um movimento de libertação das mulheres do domínio patriarcal, portanto, das tradições sociais. Tornou-se, assim, um *slogan* da era feminista.

Os dois casais descobriram que, no carro, só havia um litro de gasolina, o que impossibilitava a fuga para as montanhas, como planejado. Como consequência, Sras. L. e K. decidem sair de casa sem blusa e sem sutiã, rumo ao encontro com os soldados do novo governo, acreditando que encontrariam neles grande potencial de sexo livre. Elas os imaginam belos e musculosos. É a manifestação de empoderamento e busca da liberdade das mulheres, talvez uma das raras, senão a única, em que essa questão se mostra tão clara.

Os homens, por sua vez, permanecem juntos, sem saber o que fazer. Olham-se um para o outro, sabendo que teriam os afazeres domésticos para cuidar, desde que não poderiam sair nas ruas, e lembrando das duas filhas do casal Lane, que teriam como responsabilidade.

Ao final da peça, Williams deixa uma rubrica instigante, terminada com um travessão: “Reconhecendo as vozes de suas esposas, o Sr. L. e o Sr. Kane se voltam um para o outro com uma terrível suposição: enquanto as vozes desaparecem à distância, o Sr. L. tira um pouco de pó da jaqueta do Sr. Kane: uma cortesia que o Sr. Kane retribui com um –” (WILLIAMS, 2016, p. 146, tradução nossa).¹² O beijo gay entre os dois maridos suprimido no texto de Williams é certamente uma sátira da família tradicional, de classe e suas tradições, mostrando um mordente de ironia somente sustentada por ações que

¹² Recognizing the voices of their wives, Mr. L. and Mr. Kane turn to face each other with terrible surmise: as the voices fade in distance, Mr. L. brushes some plaster dust off Mr. Kane’s jacket: a courtesy which Mr. Kane returns as –

parecem inverossímeis. A conexão com o chamado teatro do absurdo impressiona, mostrando uma desconstrução das ações dramáticas no âmbito das relações sociais e da sustentação da instituição familiar no eixo das tradições.

A tragédia da peça está centrada, portanto, na tomada da cidade pela extrema-direita e sua ação violenta de destruição da sociedade. Reconhecidamente, suas origens estão no seio da classe média alta que apoia as tradições para manter propriedades, bens e privilégios. Williams deixa clara a participação da instituição religiosa neste invento, com uma força que assegura o conservadorismo e a família branca, cristã e heterossexual. As consequências trágicas estão, principalmente, identificadas na nova organização humana, no esfacelamento das relações, no rompimento com as tradições institucionais de família e de gênero, nas subjetividades desamparadas pela própria ideologia que sustenta a tragédia, o capitalismo e o imperialismo. As famílias tradicionais são destruídas, os papéis habituais de gêneros são deturpados e a vida privada é retirada de sua zona de conforto, causando uma revolução de costumes e modos de vida. A liberdade, mesmo que por pouco tempo, pode ser exercida, enfiam, antes da tomada definitiva de suas vidas privadas. Os homens podem se relacionar entre si, as mulheres são livres para a sexualidade, a família não se constitui apenas do casal tradicional.

Contudo, nesta nova organização, uma liberação comportamental que tangencia modos de vida contraculturais, que causa uma nova perspectiva para as subjetividades, não possui um futuro garantido, não há garantia de estabilidades social e política, mas um futuro já destruído e massacrado. Se o novo governo já está tomando conta da cidade com bombas, destruição e violência, não haverá respeito para as subjetividades. Portanto, a mudança é apenas um desfrute temporário, cabendo aí a sátira e a ironia.

Williams termina sua peça antes da chegada das bombas na região em que os personagens estão, o que demonstra a capacidade de concisão da peça em um ato e o lirismo do autor em verificar que a principal consequência da tragédia nem era preciso figurar na dramaturgia, pois estava implícita nas ações e nas formas de linguagem, a sátira e a ironia. A morte e o aniquilamento, independente dos modos de vida, conservador ou contracultural, terão um único futuro com consequência inexorável para os personagens.

A tragédia não está estabelecida apenas para as individualidades, mas para o país como um todo, para o sistema, para o capitalismo, para a sociedade tradicional. Há, assim, uma expansão do retrato da vida privada para a vida pública. Esses personagens na peça, simbolizados nas famílias, tal como um recurso expressionista que desloca os personagens humanos para a representação de entidades e instituições, são, então, a própria sociedade. A mudança, ao final, é uma espécie de figuração antirrealista do trágico. Como se Williams afirmasse que a própria contracultura é uma reação ao conservadorismo. Não há heróis, a tragédia não pode ser evitada, visto que todos os personagens estão presos na mesma cadeia que não os permite reestruturar a sociedade, é inevitável a tomada da cidade pelas forças da extrema-direita, assim como é inevitável os novos modos de vida que superam os tradicionais vitorianos. É inevitável a tragédia anunciada. Uma assustadora realidade que reflete a contemporaneidade da obra de Williams ao se considerar, sobretudo, as tragédias atuais da sociedade brasileira.

5. SOME PROBLEMS FOR THE MOOSE LODGE

A versão em um ato da peça longa *A House Not Meant to Stand* [Uma casa que não se sustenta, 1982] (WILLIAMS, 2008a), considerada uma das obras-

primas¹³ da fase final da carreira de Tennessee Williams, foi intitulada *Some Problems for the Moose Lodge*. Teve sua estreia em novembro de 1980, com o espetáculo *Tennessee Laughs* [Tennessee ri ou Risadas de Tennessee, ambas são traduções literais] e continha mais duas peças em um ato, consideradas, também, comédias: *The Frosted Glass Coffin* [O vidro fosco do caixão, escrita na década de 1960] e *A Perfect Analysis Given by a Parrot* [Uma análise perfeita dada por um papagaio, 1948].

Some... tem os mesmos personagens da sua versão longa, exceto o fantasma de Chips, o mesmo enredo, inclusive parte de diálogos. É levada para a sátira de uma família típica estadunidense, como a versão longa, expandindo para uma crítica à burguesia americana.

Cornelius e Bella McCorkle formam um casal de idosos de classe média que retorna do enterro de seu segundo filho, Chips. Por isso, ele é ausente das cenas, o público o conhece apenas pela descrição apresentada pelos outros personagens. Ao chegarem, descobrem que o mais novo, Charlie, voltou para casa com Stacey, sua nova noiva, grávida e adepta de uma religião pentecostal. Bella, uma mulher obesa, há muito tempo, tenta compensar suas tristezas e frustrações em uma dieta alimentar extremamente prejudicial, sendo assim, definha, com uma saúde comprometida. Cornelius, por sua vez, culpa a família da esposa por terem influenciado seus três filhos, sobretudo Chips e Joanie, que ele considera uma prostituta usuária de drogas, agora internada em um sanatório. Ele encara a homossexualidade do filho como um *defeito* genético.

¹³ Apenas no contexto estadunidense. No Brasil, a grande maioria das obras de Williams, um número que passa das 100 obras publicadas nos Estados Unidos, ainda não foram traduzidas para o português. Os brasileiros conhecem apenas um número reduzido de suas obras, em torno de 40 peças publicadas e, entre essas, apenas 15 peças que tiveram encenação comercial no Brasil. As obras primas, para os brasileiros, são ainda suas primeiras peças produzidas na Broadway entre os anos 1940 e 1950, conceito associado apenas ao sucesso comercial na indústria teatral estadunidense: *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]. Todas elas lhe valeram prêmios importantes em seu país e foram, também, adaptadas por Hollywood, quando se tornaram mais populares em todo o planeta.

Charlie briga com Cornelius quando ele se indispõe com a alteração do estado mental de Stacey ao fazer suas orações, expondo uma dissociação entre a realidade e sua percepção, alternando com alucinações e ansiedade, por meio de expressões de religiosidade. Charlie dá um soco no pai e Stacey fica sem sentidos, retornando aos gritos, clamando por Jesus. A polícia é acionada, mas o amigo Emerson Skyes prefere levar todos para a sede da Fraternidade Toca dos Alces, onde espera que uma mediação controlada e mais sábia possa resolver o caso. Bella permanece em casa com Jessie, esposa de Emerson, com a mente corrompida por alucinações, reflexos da memória e tristeza pela perda de Chips e a internação da filha Joanie.

6. A TRAGÉDIA MODERNA EM SOME PROBLEMS FOR THE MOOSE LODGE

As várias camadas da peça podem ser esmiuçadas ao se levar em consideração que Williams não tenciona mostrar a vida privada de uma família disfuncional. Os problemas que os assolam esfacelam as relações, as individualidades e a própria instituição familiar.

Williams explica a ambientação das ações nas rubricas iniciais, descrevendo o cenário como uma casa de classe média tomada por cupins, decadente, onde já viveu pelo menos duas gerações de uma família. O cachorro, que ficou preso dentro de casa durante a viagem de Bella e Cornelliuss para enterrar o filho, sujou-a com suas necessidades fisiológicas. Neste cenário, Williams já figura a sociedade em decadência do Sul dos Estados Unidos, tradicional e conservadora, porém, em estado deteriorado.

O dramaturgo reproduz o sotaque sulista na grafia das palavras, algo intraduzível para o português: “CORNELIUS: Gettin’ into her clo’se?” (WILLIAMS, 2012, p. 243). Uma tradução arriscadíssima, com uma aproximação muito tosca e que não reproduz o contexto do sotaque sulista estadunidense, mas que remeteria a um palavreado mais coloquial, seria algo como: “Cornelius:

Ela tá se trocano?” ou, em uma tradução literal, “Cornelius: Entrando no *closet* dela?”. Essa prosódia é reproduzida na fala de todos os personagens. Fica claro, assim, a crítica do dramaturgo aos costumes desta região de seu país.

Cornelius reclama que a esposa passa o tempo comendo e substitui seus problemas pela comida. Também revela que ela sofre de asma. Tão logo expõe seu problema de saúde, artrite. O casal fala, então, da doença que assola a velhice. Jessie e Emerson Skyes, os amigos da família, também idosos, são representados doentes — Jessie descreve em detalhes a inflamação das hemorroidas e o exame que fez no proctologista. O pai de Stacey também é colocado como doente. Certamente, Williams foca na velhice com personagens importantes para a desfiguração da sociedade, da cidadania e da subjetividade. Apresenta, assim, indivíduos deslocados da sociedade capitalista, do *American Way of Life*, sobretudo do *American Dream*. Nenhum deles conseguiu chegar ao sucesso e à riqueza. Os personagens em seus ambientes familiar e social não provam as ideologias estadunidenses, colocam-na à prova. Os idosos são tidos, portanto, como indivíduos não desejados no sistema por não terem o potencial de servi-lo. Não é mão de obra produtiva.

O início dos anos 1980 foi, em particular, um momento de grandes problemas econômicos nos Estados Unidos, quando as taxas de desemprego cresceram assustadoramente e a inflação subiu a níveis alarmantes (HERMES, 2022). Charlie revela-se um desempregado e Cornelius reclama diversas vezes na peça sobre a inflação: “Cornelius: Com a inflação completamente fora de controle, eu me recuso a pagar as novas taxas. As pessoas neste país precisam aprender a se recusar a pagar cada vez mais por cada mercadoria ou serviço que compram, incluindo taxas de seguro” (WILLIAMS, 2012, p. 243, tradução nossa).¹⁴ O patriarca critica, assim, o capitalismo, o momento econômico que

¹⁴ Cornelius: With inflation completely out of control, I refuse to pay the new rates. People in this country have got to learn to refuse to pay more and more for ev'ry commodity or service which they purchase, including insurance rates.

estava passando o país e as ações do então presidente Jimmy Carter para conter, ou não, a inflação e o desemprego.

Stacey, a noiva de Charlie, intitula-se “cristã renovada” (WILLIAMS, 2012, p. 257, tradução nossa)¹⁵, uma menção ao pentecostalismo. Este movimento evangélico e protestante tem sua origem semântica no Pentecostes bíblico. É definido essencialmente como a manifestação de dons do Espírito Santo no crente, o que tangenciaria as adorações da igreja primitiva. É um termo amplo, que abrange uma vasta gama de organizações e instituições religiosas, com diversas perspectivas teológicas (CARVALHO, 2019).

Um ritual especialmente apreciado pelos adeptos é o batismo, momento em que recebem os dons espirituais, tais como orar em línguas estranhas, realizar curas e profecias, entre outros. Originou uma vasta gama de templos e de cultos religiosos que proclamam esses ritos como forma estrutural de modos de vida (CARVALHO, 2019).

Na década de 1980, o pentecostalismo estava em franca ascensão em todo o continente americano. Sua expansão deu novos formatos à expressão religiosa, com transes, momentos de euforia e clímax, reverberando uma experiência mística. Grupos pentecostais têm sua base teológica na interpretação literal da Bíblia, desconsiderando fatos históricos e arqueológicos, afastando-se do conhecimento acadêmico e científico, negando ideias contrárias àquelas que dizem respeito à sua teologia. O conservadorismo é tido como uma base para os modos de vida destes cristãos, que procuram seus pares na representação política, na educação e na sociedade como um todo (GALINDO, 1995).

Stacey é figurada nesse contexto. Porém, o dramaturgo vê na expressão ritualística da oração, inclusive do que se denomina dom de línguas, uma forma de figurar o retrato de uma sociedade tomada pela falta de racionalidade, pelo

¹⁵ Born-again Christian.

predomínio das emoções, pela exploração da fé, pelo conservadorismo, misticismo e pela subjetividade alterada, com comportamentos deslocados da lucidez.

O momento em que Stacey entra em êxtase místico, Williams utiliza de laconicidade para revelar uma sociedade anacrônica e que não sustenta suas próprias crenças, permitindo que sua prática derrube estruturas de relacionamentos sociais consolidados, no caso, criando um despreço entre Charlie e seu pai. O transe, ao invés de trazer as bênçãos requeridas, causa briga, violência e dissensão familiar.

O monólogo satírico com a prece de Stacey é grafado pelo dramaturgo em letras maiúsculas, com uma tenacidade tão lacônica que a peça é elevada a um momento cômico singular. Por ser o riso um elemento de reflexão no teatro, visto que se destina à inteligência pura (BERGSON, 2004, p. 7), a peça revela-se um trabalho ímpar na carreira de Williams, uma crítica social categórica.

Stacey: SOMOS OVELHAS PERDIDAS, ERRANTES E ELIMINADAS DOS TEUS CAMINHOS, QUEBRADANDO OS SEUS SANTOS MANDAMENTOS, ENGAJADAS NA FORNICAÇÃO. TEM MISERICÓRDIA DE NÓS QUE NOS SUBMETEMOS ÀS TENTAÇÕES DA CARNE, SIM, JESUS, IMPLORAMOS O TEU PERDÃO! TUA MISERICÓRDIA DIVINA, CRISTO! FAÇA-NOS APTOS PARA A SALVAÇÃO! MERECE A VIDA ETERNA, SENHOR, SENHOR, MOSTRE-NOS O CAMINHOOOOOOO![...]OH, ESTÁ VINDO SOBRE MIM! ESPERA, ESTÁ VINDO, EU SINTO, O DOM DE LÍNGUAS! WHAHOOOOOOO! ACRE-ACRE, SIM, BAH! OH, ABENÇOADO! ACRE, ACRE, ACRE, DITE! TODOS, TODOS, TODOS SIGAM ADIANTE! BAH! BOW! WALLAH, SIM WALLAH! A SALVAÇÃO E A REDENÇÃO EM MIM, PROFUNDA, PROFUNDA SALVAREDENÇÃO, GLÓRIA EM MIM, AH, GLÓRIA, PROFUNDA EM MIM NA GLÓRIA, AH, AH, GAH, WALLAH, VENTRE! ÚTERO!

(WILLIAMS, 2012, p. 257-258, grifos do autor, tradução nossa).¹⁶

¹⁶ Stacey: WE ARE LOST SHEEP, ERRED AND STRAYED FROM THY WAYS, BROKEN YOUR HOLY COMMANDMENTS, ENGAGED IN FORNICATION, HAVE MERCY UPON US, FORGIVE US OUR CARNAL DESIRES AND LEAD US BACK TO THE FOLD. MERCY, HAVE MERCY UPON US THAT YIELDED TO THE TEMPTATIONS OF THE FLESH, YES, JESUS, WE IMPLORE THY FORGIVENESS! THY DIVINE MERCY, CHRIST! MAKE US FIT FOR SALVATION! DESERVING OF LIFE ETERNAL, LAWD, LAWD, SHOW US THE WAYYYYYYYYYYYY! [...] OH, IT IS COMIN' ON ME! WAIT, IT'S COMING, I FEEL IT, THE GIFT OF TONGUES! WHAHOOOOOOOOOOO! BE-BE, YAIS, BAH! OH,

Chips é o filho homossexual, estilista talentoso, que teve que se mudar para Memphis, por não conseguir conviver com os pais em Passagoula, em especial, o pai homofóbico. “Bella: Chips desenhava vestidos femininos tão bonitos com giz de cera colorido./Jessie: Sim, eu me lembro, Bella. Ouvimos dizer que ele costumava modelá-los em si mesmo com uma peruca e foi mal interpretado por isso?” (WILLIAMS, 2012, p. 267, tradução nossa).¹⁷

Williams figura em *Cornelius* a sociedade que é contra a liberdade de expressão de gênero, o tradicionalismo e a censura à homossexualidade. Ele responsabiliza a família de Bella de Nova Orleans, os Dancies, como influenciadora para o filho, tanto com seus comportamentos e modos de viver, como também no caso genético.

Cornelius: [...] Quer dizer, você conhece os Dancies. Todo mundo na Costa do Golfo sabe sobre os Dancies. A loucura corre solta entre eles, filho. Você tem idade suficiente para se lembrar daquela vez em que a irmã de sua mãe saiu nua de casa ao meio-dia com apenas um chapéu e o chapéu era de um homem? A confusão sexual existia entre eles, Charlie, nunca entre os McCorkle. Seu irmão recém-enterrado não puxou a mim, criatura patética, típica dos Dancies (WILLIAMS, 2012, tradução nossa).¹⁸

Cornelius vê a decadência moral em Nova Orleans, uma cidade cosmopolita, repleta de imigrantes de diversas gerações, afrodescendentes,

BLESSED! BE, BE, BE, BE, LIEVE! ALL, ALL, ALL COME FORTH! BAH! BOW! WALLAH, YAIS, WALLAH! SALVAREDEMPTION IN ME, DEEP, DEEP SALVAREDEPMTPION, GLORY IN ME, AH, GLORY, GO DEEP IN ME IN GLORY, AH, AH, GAH, WALLAH, WOMB! WOMB I WOMB. . . .

¹⁷ Bella: Chips designed such pretty girls’ dresses with colored crayons.

Jessie: Yes, I remember, Bella. We heard that he used to model them himself with a wig on and it was misunderstood?

¹⁸ Cornelius: [...] Ev’ryone on the Gulf Coast knows about the Dancies. Lunacy runs rampant among them, son. Was you old enough to remember that time your mother’s sister walked naked out of the house at high noon with just a hat on and the hat was a man’s? Sex confusion existed among them, Charlie, never among the McCorkles. Your just buried brother did not take after me, pathetic creature, typical of the Dancies.

tradições das festas do *Mardi Grass*, turistas e a diversidade de comportamentos, um incentivo premente à homoafetividade.

Cornelius: Em Sykes sabe tudo sobre isso. Nós discutimos a conduta do seu irmão quando eu estava no limite de como lidar com isso e foi Em quem disse, coloque ele em algum lugar fora da influência de Nova Orleans. No entanto, foi um bom conselho desperdiçado. Aparentemente, essa influência se estende rio acima, pelo menos até Memphis, se não... (WILLIAMS, 2012, tradução nossa).¹⁹

A homossexualidade não é aceita pelo pai e, estranhamente, é pela pentecostal Stacey. Ambos representam, por princípio ideológico, uma parte da sociedade que não permite a vivência plena das subjetividades pelo fato de promover os valores dos moldes sociais estereotipados de gênero. Há, assim, uma contradição no comportamento de Stacey, porém, o pai é a voz do Sul dos Estados Unidos, região costumeiramente associada à herança do passado, conectada à influência dos huguenotes franceses que a colonizaram, o refinamento aristocrático que a remete à realeza britânica e às etiquetas da França. Com uma clara referência expressionista, Cornelius é uma figuração simbólica que permite Williams traçar um perfil contraditório dessa família que quer se enquadrar no sonho americano, no entanto, não consegue.

Bella: — Chips. —Chipton. —Chipton McCorkle, o segundo filho, nome em homenagem a seu avô. — Cornelius simplesmente não —

Cornelius: Não o quê?

Bella: Entendeu.

Cornelius: Entendi até demais!

Stacey [*pegando a fotografia*]: Um jovem muito bonito.

Cornelius: Não é bonito como um homem, mas bonitinho como uma garota!

Bella: Não.

Charlie: Não, não pai!

¹⁹ Cornelius: Em Sykes knows all about it. We've discussed your brother's conduct when I was at my wit's end how to deal with it and it was Em that said, Git him somewhere outa the New Awleuns influence. However it was good advice wasted. Apparently that influence is extended up the river, least as far as Memphis if not—

Stacey: Não. Conheço rapazes assim.

Cornelius: Ainda parecia bonitinho como uma garota deitada em seu caixão. Então você conhece o tipo dele né?

Stacey: Sim, eu conheço rapazes assim. Eles costumavam se reunir no restaurante *Goose and Gander*, um lugar para ir depois do expediente onde eu trabalhava como garçom antes do meu noivado com Charlie. Sim, rapazes assim iam lá quando os bares fechavam para tomar nosso café da manhã de cinquenta e nove centavos, com ovos, salsichas, mingaus, biscoitos, biscoitos em formato de cavalo com molho e café de chicória.

Bella: Bem, agora. Ela cozinha.

Stacey: Eu conheci eles, me simpatizei com os seus problemas e dei conselhos.

Cornelius: Que conselho?

Stacey: Eu sempre aconselhei os casais a ficarem juntos, e não...

Cornelius: Ficar rebolando por aí? (WILLIAMS, 2012, p. 256-257, tradução nossa).²⁰

Ao final, Charlie discute com o pai. O patriarca fica nervoso com a manifestação mística de Stacey. O rapaz dá um soco e quebra os dentes de Cornelius, a polícia é chamada. O amigo Emerson Skyes prefere que toda a

²⁰ Bella: —Chips. —Chipton. —Chipton McCorkle, the second, named after his granddaddy. — Cornelius just didn't—
Cornelius: Didn't what?
Bella: Understand.
Cornelius: Understood too much!
Stacey [taking photograph]: Very good-lookin' young man.
Cornelius: Not good-lookin' but pretty like a girl!
Bella: Don't.
Charlie: No, don't Pop!
Stacey: Don't. I know boys like this.
Cornelius: Still looked pretty as a girl laid out in his casket. So you know his kind huh?
Stacey: Yes, I know boys like this. They used to flock to the Goose and Gander, an after-hour place where I was employed as waitress befo' my engagement to Charlie. Yais, boys like this come there when the bars closed for our fifty-nine cent breakfast of aigs, sausage, and grits, and biscuits, horse biscuits with sawmill gravy and with chicory coffee.
Bella: Well, now. She cooks.
Stacey: I made acquaintances with them, sympathized with their problems, and gave them advice.
Cornelius: What advice?
Stacey: I always advised the couples to stick together, not—
Cornelius: Sashay around?

situação seja resolvida com a mediação da Fraternidade Toca do Alce e dispensa o policial.

Nos Estados Unidos há organizações de cidadãos que se reúnem para trabalhos voluntários, ajuda mútua e entretenimentos gerais. São associações que permitem, em sua maioria, somente homens. A *Loyal Lord of Moose* [Ordem real do alce] é uma delas, fundada em 1888, com sede na cidade de Mooseheart, no Estado de Illinois. Seu trabalho caritativo é bastante conhecido no país. Só aceitava homens brancos, caucasianos, e os membros novos acima de 21 anos. A partir de 1966, as mulheres começaram a ser admitidas. Suas unidades separadas, em cidades de diversos estados, são chamadas de *logde* [toca, em tradução literal], onde se reúnem para conversas, discussões de temas importantes da comunidade, resolverem problemas dos integrantes, também para jogos, bebidas e diversão. É um grupo importante de manifestação social e filantrópica típico dos costumes da sociedade dos Estados Unidos (MOOSE, 2022).

Williams parece estar se referindo a esta Ordem nesta peça, portanto, fazendo uma referência essencialmente estadunidense, de seus costumes e tradições, quando leva o conflito final da peça a ser solucionado na instituição. A crença nesta comunidade, seus costumes e tradições, é maior do que na polícia e no Estado.

A fidelidade dos integrantes da Ordem é, assim, uma força patriarcal e, ao mesmo tempo, revela traços ideológicos que estrutura a sociedade capitalista do país: o *American Way of Life* e o *American Dream*. “Jessie: Ah, sim, tenho certeza de que a Toca do Alce resolverá as coisas muito melhor do que na delegacia: que poderia resultar em uma publicidade aos avessos” (WILLIAMS, 2012, p. 265, tradução nossa).²¹

²¹ Jessie: Oh, yes, I’m sure the Moose Lodge will straighten things out so much better than at the police station: could result in publicity of the wrong kind.

As consequências da tragédia moderna em *Some Problems for the Moose Lodge* são observadas na família disfuncional, nas suas crenças conservadoras e tradicionais que geram problemas de relacionamento entre os entes: homofobia, intolerância religiosa, preocupação capitalista em detrimento dos valores humanos, o patriarcalismo, as doenças modernas [artrite, ansiedade, depressão, hemorroidas, alcoolismo, asma].

Williams retrata, assim, as idiossincrasias causadas pelo sistema, o que permite o sofrimento dos personagens, o estrangulamento das subjetividades e, inclusive, a perda da capacidade de vislumbrar, aceitar e entender a realidade. Bella, ao final, transita entre os planos da memória, da imaginação e da alucinação, revelando-se uma mulher esfacelada pelos fatos trágicos de sua vida.

7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A visão de Tennessee Williams sobre a sociedade estadunidense é satírica e ele usa expedientes paródicos que desconstroem os estereótipos que a estrutura, sobretudo questões estratificadas de suas ideologias: o *American Way of Life* e o *American Dream*.

O dramaturgo soma à paródia elementos da tragédia moderna, identificando nesta própria sociedade e no capitalismo que a arquiteta, elementos que delimitam a individualidade: a inflação, o desemprego, a heteronormatividade, a necessidade de exibir um corpo feminino definido pelo padrão social, a religião. Desta forma, os personagens de *Some Problems for the Moose Lodge* e de *Demolition Downtown* são figurados esfacelados em uma sociedade perversa, errada, que implica em culpa e ilusão — isso causa eventos trágicos que os personagens se sentam *insiders* na sociedade em que habitam.

A vida privada das famílias McCorkle, Kane e Lane é, na verdade, uma consequência da vida pública, do sistema, das prerrogativas antiéticas da sociedade moderna, do mar capitalista e desumanizado que invade a vida privada e a inunda. As ideologias não sustentam o individualismo, assim, não dão conta de realizar sonhos e as expectativas de seus integrantes: o *American Way of Life* e o *American Dream* são eles mesmos os elementos trágicos.

A morte de Chips, o esfacelamento da sanidade de Bella, as doenças, o transe pentecostal, o soco do filho no pai, a insistência da elite se manter em sua posição social e a demolição da cidade tomada por forças de extrema-direita são apenas a consequência da tragédia.

As figuras irônicas, paródicas e satíricas intensificam a tragédia, por sua vez, permitem que pelo riso surja a reflexão, com isso, os textos de Williams tomam uma dimensão épica sem precedentes. Como uma denúncia social, Williams não faz apenas um traçado realista de personagens e sua psicologia. Aponta congeneridades, contradições e indica os pontos nevrálgicos da sociedade como um todo, mergulhada num sistema limitante, frustrante e que não permite que o raciocínio flua.

Esta análise revela, desse modo, novos caminhos para a interpretação da obra de Williams no Brasil, visto que permite ir além da leitura hegemônica de realismo psicológico e biografismo com as quais sua obra é tradicionalmente associada. Descongela sua dramaturgia das décadas de 1940 e 1950, período em que foi sucesso comercial e celebridade no *mainstream*, para lançar luz a obras negligenciadas das décadas de 1970 e 1980.

Desta forma, evidencia-se o potencial artístico, acadêmico e dramático da obra tennesiana, trazendo à tona uma avalanche de reflexões sociais, políticas e históricas importantes, sobretudo, para pensar a contemporaneidade.

REFERÊNCIAS

BERGSON, Henri. *O riso: Ensaio sobre a significação da comicidade*. Ivone C. Benedetti (Trad.). São Paulo: Martins Fontes, 2004. 168 p.

CARVALHO, César Moisés. *Pentecostalismo e pós-modernidade*. São Paulo: Casa Publicadora das Assembleias de Deus, 2019. 432 p.

DORFF, Linda. *Disfigured Stages: The Late Plays of Tennessee Williams, 1958-1983*. Tese (Doctor of Philosophy). New York: University of New York, 1997. 401 p.

GALINDO, Florencio. *O fenômeno das seitas fundamentalistas*. Petrópolis: Vozes, 1995. 536 p.

HERMES, Felipe. O que a economia dos anos 1980 pode ensinar sobre hoje. *InfoMoney*, 14 jan. 2022. Disponível em: <https://www.infomoney.com.br/colunistas/felippe-hermes/o-que-a-economia-dos-anos-1/980-pode-ensinar-sobre-hoje/>. Acesso: 30 ago. 2022.

MOOSE – THE FAMILY FRATERNITY. “Loyal Order of Moose” History. Disponível em: <http://muskegomoose.com/muskego-lodge-history-2/>. Acesso: 31 ago. 2022.

PURDY, Sean. O século americano. In: KARNAL, Leandro et al. *História dos Estados Unidos – das origens ao século XXI*. São Paulo: Contexto, 2007. p.173-276.

SADDIK, Annette J. *The Politics of Reputation – The Critical Reception of Tennessee Williams’ Later Plays*. Cranbury: Associated University Presses, 1999. 173 p.

WILLIAMS, Tennessee. *A House Not Meant to Stand*. Thomas Keith (Ed.). New York: New Directions, 2008a. 85 p.

WILLIAMS, Tennessee. *Dragon Country*. New York: New Directions, 1970. 278 p.

WILLIAMS, Tennessee. *Mister Paradise and Other One-Act Plays*. Nicholas Moschovakis; David Ressel (Ed.). New York: New Directions, 2005. 245 p.

WILLIAMS, Tennessee. *Now the Cats with Jeweled Claws and Other One-Act Plays*. Thomas Keith (Ed.). New York: New Directions, 2016. 200 p.

WILLIAMS, Tennessee. *Tennessee Williams – One-Act Plays*. Thomas Keith (Ed.). New York: Methuen Drama, 2012. 286 p.

WILLIAMS, Tennessee. *The Theatre of Tennessee Williams – Volume VI*. New York: New Directions, 1990. 358 p.

WILLIAMS, Raymond. *A tragédia moderna*. Betina Bischof (Trad.). São Paulo: Cosac & Naif, 2002. 268 p.

Recebido em 26/09/2022.

Aceito em 20/11/2022.