



O tempo e o pássaro: a tragédia moderna de Chance em *Doce pássaro da juventude*, de Tennessee Williams¹

The time and the bird: The modern tragedy of Chance in *Sweet bird of youth*, by Tennessee Williams

Bernardo Ale Abinader²

Resumo

O presente artigo tem como finalidade analisar a personagem Chance da peça *Doce pássaro da (Sweet bird of youth)*, do dramaturgo norte-americano Tennessee Williams, procurando evidenciar como sua tragédia se configura como moderna e está atrelada à perda da juventude e à incapacidade da personagem em lidar com a transitoriedade do tempo. O artigo tangencia temas como narcisismo e a obsessão pela juventude, além de fazer uso de textos teóricos que tratam de tragédia dos autores Albin Lesky, Raymond Williams e Peter Szondi.

Palavras-chave: *Doce pássaro da juventude*. Tragédia moderna. Juventude. Narcisismo,

Abstract

The purpose of this article is to analyze the character Chance of the play *Sweet bird of youth*, by the American playwright Tennessee Williams, aiming to show how his tragedy is configured as modern and is linked to the loss of youth and the incapacity of the character to deal with the transience of time. The article touches on topics such as narcissism and obsession with youth, as well as making use of theoretical texts dealing with the tragedy by authors Albin Lesky, Raymond Williams and Peter Szondi.

Keywords: *Sweet bird of youth*. Modern tragedy. Youth. Narcissism.

1 Este artigo é uma versão revista e atualizada de parte da pesquisa realizada em minha dissertação de mestrado *A representação da decadência em Doce pássaro da juventude, de Tennessee Williams, e Crepúsculo dos deuses, de Billy Wilder*, defendida em 2017.

2 Mestre em Letras - Literatura pelo Programa de Pós-graduação em Letras (PPGL) da Universidade Federal do Amazonas (UFAM). Professor substituto do curso de Letras - Língua e Literatura Inglesa da UFAM. E-mail: bernardoaleabinader@gmail.com.

Introdução

Doce pássaro da juventude (*Sweet bird of youth*)³ é uma peça escrita em 1957 pelo dramaturgo norte-americano Tennessee Williams. Estreou na Broadway em Nova York no Martin Beck Theatre no dia 10 de março de 1959. A peça teve quatro indicações para o Tony (premiação do teatro para as produções da Broadway) e um total de 375 performances em sua primeira montagem na Broadway.

A peça trata da busca por uma juventude que se foi e de personagens que não sabem lidar com a transitoriedade do tempo, acabando por se desestabilizarem ao se depararem com a impossibilidade de voltar a ser jovem. Este artigo se detém na personagem Chance Wayne, procurando evidenciar como sua trajetória rumo à ruína se configura como uma tragédia moderna que se relaciona com a ideia da perda da juventude.

Desenvolvimento

Chance é descrito pelo autor da seguinte maneira: “Ele deve ter quase trinta anos, mas seu rosto parece um pouco mais velho do que isso; poderia ser descrito como ‘um jovem rosto envelhecido’, mas ainda excepcionalmente belo. Seu corpo, no entanto, está em plena forma” (WILLIAMS, 2014, p. 238). Chance se encontra no limiar da juventude por ter quase trinta anos e ainda ser considerado jovem. Ele tira proveito disso e de sua bela aparência para manipular mulheres, como é o caso da personagem Alexandra, e mesmo ganhar dinheiro, tendo em vista que ele é um gigolô. Contudo, sua juventude está dando os primeiros sinais de esvaecimento, isso pode ser aferido quando o autor diz que seu rosto é um “jovem rosto envelhecido”, mas ainda belo.

A peça inicia com Chance voltando para sua terra natal, a cidade St. Cloud, para reconquistar Heavenly, sua namorada da época em que ambos eram mais jovens, além de ter planos de se tornar um ator famoso junto com ela. Contudo, é impossível voltar à juventude. O tempo não volta para trás e são cada vez maiores as exigências de uma aparência jovem da indústria cinematográfica. Sua ex-namorada está prestes a se casar

3 A peça será referida pelo seu título traduzido para o português, *Doce pássaro da juventude*, ao longo do texto.

com outra pessoa e Chance vê suas chances de se tornar famoso se desvanecendo cada vez mais. Ele também se depara com Boss, pai de Heavenly, aspirante a político, conservador com viés autoritário, que não aceita o relacionamento de sua filha com ele a ponto de persegui-lo sob a ameaça de castrá-lo. Ao final da peça, Chance desiste de fugir e se entrega aos capangas de Boss.

Vemos em Chance a figura de um homem desesperado e ansioso. Esta ânsia se justifica porque ele tem ciência de que sua juventude não irá durar muito tempo e sabe da importância de uma aparência bonita e jovem para ter sucesso. Como seu nome revela, tudo que ele quer é uma oportunidade, uma *chance* na indústria de cinema, uma *chance* com a ex-namorada, uma *chance* para ter fama e dinheiro, pois só assim ele poderá ser feliz. Tragicamente, as chances dele vão se desvanecendo durante a peça.

De acordo com Lesky, a tragédia, antigamente, era protagonizada por reis, homens de estado ou heróis. Somente no século XIX, com o desenvolvimento da tragédia burguesa, a alta categoria social do herói trágico deixa de ser um requisito. Torna-se mais importante o que ele chama de *considerável altura da queda*, que seria “a queda de um mundo ilusório de segurança e felicidade para o abismo da desgraça” (LESKY, 2006, p. 32-33). Chance atinge o “abismo da desgraça” ao perceber que não terá seu amor da juventude de volta, que não será um ator famoso, que não fará o relógio voltar para trás e ser jovem outra vez.

De acordo com Raymond Williams em *Tragédia moderna* (2002, p. 47), após o período medieval, dá-se início uma crescente secularização da tragédia, levando o foco da ação trágica e a sua força motriz para uma questão de comportamento, ficando cada vez mais distante da ideia de punição metafísica. A tragédia se volta cada vez mais para o indivíduo.

Peter Szondi, em *Teoria do drama moderno* (2001, p. 29), também afirma que a tragédia moderna se firma quando o homem se volta para si:

O drama da época moderna surgiu no Renascimento. Ele representou a audácia espiritual do homem que voltava para si depois da ruína da visão de mundo medieval, a audácia de construir, partindo unicamente da reprodução das relações intersubjetivas, a realidade da obra na qual quis se determinar e espelhar. [...]. A esfera do ‘inter’ lhe parecia o essencial de sua existência; liberdade e formação, vontade e decisão, o mais importante de suas determinações.

Doce pássaro da juventude é um drama voltado para relações intersubjetivas, no qual a personagem trágica se volta para si, para a “esfera do ‘inter’”, tomada por seus desejos e anseios, sendo levada por si própria à ruína. Chance se insere na categoria de personagem trágica moderna ao trazer a tragédia dentro de si. Não são mais as forças externas que destroem a personagem trágica, pois há, na tragédia moderna, a passagem do “eu que deseja e que vai contra a sociedade, para uma posição trágica, do eu contra eu. A culpa, por assim dizer, tornou-se interna e pessoal, da mesma forma que a aspiração era interna e pessoal” (WILLIAMS, R., 2002, p. 136).

Visto que a tragédia moderna está voltada para o mundo intersubjetivo, o diálogo acaba ganhando uma importância maior, se tornando um dos aspectos que distingue a tragédia clássica do drama desenvolvido após o renascimento. De acordo com Szondi,

[...] o meio linguístico do mundo intersubjetivo era o diálogo. No Renascimento, após a supressão do prólogo, do coro e do epílogo, ele tornou-se [...] o único componente da textura dramática. É o que distingue o drama clássico tanto da tragédia antiga como da peça religiosa medieval [...] (SZONDI, 2001, p. 30)

Por meio dos diálogos em *Doce pássaro da juventude* temos acesso à esfera “inter” das personagens, conhecendo seus sonhos, ambições e fraquezas. Nas conversas entre Chance e Alexandra percebemos as manipulações que ambos tentam realizar e somos expostos ao narcisismo de figuras deterioradas.

A causa da tragédia de Chance certamente está ligada ao seu narcisismo. Ele chantageia Alexandra através de uma gravação, exigindo que ela o ajude a se tornar um ator famoso, nos revelando sua natureza corrupta. As ambições de Chance giram em torno de dinheiro e aparências. Isso é perceptível em momentos como quando ele pega o Cadillac de Alexandra para exibi-lo junto com as roupas caras que comprou com o dinheiro dela.

A futilidade e o desejo de viver devotado aos bens, valores e prazeres materiais de Chance é estimulado pelo mundo moderno em que vive. De acordo com Bauman, na sociedade do consumo, “a coerção tem sido amplamente substituída pela estimulação; os padrões de conduta antes obrigatórios, pela sedução; o policiamento do comportamento, pela publicidade e pelas relações públicas; e a regulação normativa, pela incitação de novos desejos e necessidades” (BAUMAN, 2008, p. 116). A vontade (ou necessidade) de ter

um Cadillac, roupas caras e outros bens materiais que possa exibir, e das quais ele não realmente necessita, são frutos da sedução feita pela publicidade (que, por sua vez, é feita, dentre outras formas, por meio do cinema) que faz parte da sociedade capitalista.

Chance está preocupado apenas com a própria felicidade, ávido pelo “eu”, e, quando ele não obtém o que deseja, se desestabiliza. De acordo com Lipovetsky, “Que outra imagem (o narciso) pode significar tão bem a emergência dessa forma de individualidade com a sua sensibilidade psicológica, desestabilizada e tolerante, centrada sobre a realização emocional de si próprio, ávida de juventude (LIPOVETSKY, 1983, p. 13). É um sintoma da sociedade moderna querer ser sempre jovem e bonito. Trata-se de um desejo incitado (ou mesmo criado) pela sociedade do consumo. Chance, em sua obsessão pela juventude, pode ser visto como um símbolo desse desejo.

Chance também representa toda uma geração influenciada da cultura norte-americana moderna e capitalista que se alastra pelo mundo. Ele simboliza uma nova virilidade que glorifica as aparências e a juventude. Envelhecer e constituir família não é mais tão atraente:

A valorização da juventude e de seus lazeres, a fragilização dos status profissionais, a vulnerabilidade da unidade familiar e o enfraquecimento da figura paterna fizeram com que o status do homem adulto perdesse uma parte importante de seu valor social. O homem jovem que amadurece vê afundar, portanto, seu capital juvenil sem poder compensar verdadeiramente essa perda pelo ganho de um capital viril. (BAUBÉROT, 2013, p. 215)

Se antes a “idade viril” era a fase adulta, quando o homem se tornava o “homem de família”, pai e provedor (como é a personagem Stanley de *Um bonde chamado desejo* [A *streetcar named desire*], peça de Tennessee Williams), vemos, na segunda metade do século XX, o desaparecimento do que separava a “idade viril” da idade jovem, fruto da vulnerabilidade da unidade familiar e de uma cada vez maior exaltação da juventude. Chance volta para St. Cloud com a desculpa de visitar sua mãe (na verdade, seu objetivo maior era reconquistar sua ex-namorada) e descobre que sua ela morreu. A notícia, contudo, não abala a personagem, nos mostrando sua falta de interesse na unidade familiar. O perigo dessa nova virilidade é que é impossível se manter jovem para sempre. A valorização da juventude pode acarretar na incapacidade em lidar com sua inevitável perda, como acontece com Chance.

Na cena 2 do segundo ato, Chance vai para o saguão do hotel e reencontra antigos conhecidos da época em que morava em St. Cloud, mas todos o ignoram ou falam pouco com ele. Chance passa a beber mais e tomar “pílulas cor-de-rosa” para suportar a situação. Ele percebe que as pessoas não o tratam como antes, e que ele não é mais o rapaz popular de outrora.

Ainda na cena 2 ele começa a entoar a música *It's a big wide wonderful world*⁴ (que significa “é um grande, lindo mundo”) dizendo “vamos lá, todo mundo cantando!”. Enquanto isso as outras pessoas “ignoravam-no ostensivamente” (WILLIAMS, 2014, p. 323). O autor diz que se trata de uma música que se cantava antigamente, sobretudo quando os Estados Unidos haviam acabado de sair vitoriosos da Segunda Guerra Mundial, porém não é mais popular na época da peça. A letra diz: “When you're in love you're a master. [...] When you're in love you're a hero” (“Quando você está apaixonado, você é o mestre. Quando você está apaixonado, você é um herói”⁵).

Na sua juventude, Chance era esse “herói” relacionado aqui com o otimismo pós-guerra e a promessa de um novo tempo de glória. Ele estava apaixonado por Heavenly e tinha sonhos de se tornar uma estrela de cinema. O Chance de 1957 é uma figura decadente que desperta pena, risível para seus conhecidos dos tempos em que era jovem. O estado em que ele se encontra foi influenciado pelo capitalismo desenfreado que se desenvolveu de forma avassaladora naquele país nos anos 1950, e que aniquilou os sonhos de muitos “heróis” apaixonados e sonhadores. Sua figura decadente representa as contradições do *American dream*, evidenciando que nem todos podem partilhar do progresso daquela nação.

Chance usa drogas cada vez mais durante a peça, enquanto vai percebendo que seus planos não irão se concretizar. A dificuldade em lidar com a realidade é um tema recorrente na obra de Tennessee Williams. É possível encontrar essa característica em personagens como Blanche e seu alcoolismo em *Um bonde chamado desejo* (1947) ou a fuga da realidade de Amanda e Laura em *Zoológico de vidro* [*The glass menagerie*] (1944). Chance é ainda mais semelhante a essas personagens que Alexandra, pois ela, apesar de também ter dificuldade em lidar com a perda da juventude, consegue, no final, encarar a situação

4 *It's a big wide wonderful world* é uma música escrita por John Rox em 1939. Sua primeira aparição foi no musical *All in fun*, de 1940. Sua versão mais famosa foi a cantada por Buddy Clark que alcançou a posição 25 na Billboard em 1949.

5 Tradução minha.

em que se encontra e “seguir em frente”, diferentemente de seu gigolô que se entrega aos capangas de Boss no final, demonstrando sua incapacidade de continuar vivendo naquela realidade.

De acordo com o teórico Raymond Williams (2002, p. 159):

As peças de Tennessee Williams são os exemplos mais claros disto: as suas personagens são seres isolados que desejam, comem e lutam a sós, que lutam febrilmente com as energias primárias de amor e morte. Eles são, da forma mais satisfatória, animais; o resto é um revestimento de humanidade, e é destrutivo. É na sua consciência, em seus ideais, em seus sonhos, em suas próprias ilusões que eles se perdem, tornando-se sonâmbulos patéticos. A condição humana é trágica por causa da inserção do espírito na feroz e em si mesma trágica luta animalesca de sexo e morte.

A obsessão em ter a juventude de volta, algo que é impossível, transforma Chance em um “sonâmbulo patético”. Ele sofre por causa da intensidade de seus sentimentos e desejos destrutivos, quase animalescos. Seu “espírito feroz” não se adapta e também é sufocado pela sociedade norte-americana por meio da figura de Boss, político reacionário que representa, na peça, o poder do conservadorismo americano (seu próprio nome revela, ele é o “chefe”, é ele quem dá as ordens e detém o poder tanto na família quanto naquela sociedade). Boss condena a sexualidade vivida de forma livre e por isso persegue Chance, impedindo-o de reencontrar Heavenly. Apesar desse puritanismo americano ter influenciado a trajetória trágica de Chance, é a sua incapacidade de lidar com a perda da juventude que realmente o desestabiliza e o leva a desistir. Alexandra o chama para, juntos, partirem de St. Cloud, avisando-o do perigo iminente, mas ele se recusa a partir, se entregando aos capangas de Boss numa atitude autodestrutiva. Ele não suporta a ideia de continuar vivendo sem seu amor da juventude, sem ser jovem para sempre. Esse seu ato final é a tragédia de uma pessoa vencida por si mesma, por seu próprio desejo, ou de uma pessoa cujo desejo cessou, não conseguindo enxergar outra razão para viver.

A condição que Chance procura negar durante a maior parte da peça é a de que a juventude é um pássaro que voou para longe e não vai voltar. No final ele começa a reconhecer essa sua fraqueza, se vendo como um “monstro”, alguém “podre” e “velho”, deteriorado por dentro. Quando Alexandra diz que ele ainda é jovem, Chance responde: “A idade de algumas pessoas, Alexandra, só pode ser calculada pelo nível de – pelo nível de – podridão dentro delas. E por esse critério eu estou velho” (WILLIAMS, 2014, p. 365). Aqui a ideia da perda da juventude está relacionada não apenas à idade, mas também ao

“nível de podridão” de um indivíduo, que é possível relacionar ao narcisismo e mesquinhez que Chance passa a enxergar em si mesmo.

Ao reconhecer o “monstro” em si próprio, ao ver que não terá a chance de viver com seu amor da juventude, e que nunca mais voltará a ser jovem devido aos muitos “anos de podridão” que lhe somam, Chance (e o espectador) vê o *mundo ilusório* da expectativa de sua felicidade cair de uma *considerável altura* implacável. Ele não consegue aceitar a situação em que se encontra e conceber outra possibilidade de existência que não seja ao lado da amada, se tornando, com ela, eternamente jovem. Para Raymond Williams (2002, p. 136, grifo nosso), na tragédia moderna,

Passamos da posição heroica do libertador individual, do eu que deseja e que vai contra a sociedade, para uma posição trágica, do eu contra o eu. A culpa, por assim dizer, tornou-se interna e pessoal, da mesma forma que a aspiração era interna e pessoal. A realidade interna, por fim, vem ser a única realidade geral. [...] o mundo isolado, culpado, e encerrado em si mesmo; o tempo do **homem como vítima de si mesmo**.

Chance é vítima de seus próprios anseios e desejos irrealizáveis. Ele não consegue lidar com a realidade exterior, pois, para ele, somente sua realidade interior é a real. Não existe outra percepção de felicidade que não seja a sua, não existe outra possibilidade de viver que não seja da forma que ele anseia. Chance enxerga o monstro dentro de si e não acredita ser capaz de mudar a si próprio. Ele não segue os conselhos de Alexandra, desiste de viver e se entrega no final da peça, num desfecho causado por ele próprio.

Chance está consciente do *conflito insolúvel* em que se encontra e reconhece que foi sua “podridão”, ganância e futilidade, assim como sua impotência diante de Boss, que o causou, tornando a situação trágica: “O sujeito do ato trágico, o que está enredado num conflito insolúvel, deve ter alçado à sua consciência tudo isso e sofrer tudo conscientemente. Onde uma vítima sem vontade é conduzida surda e muda ao matadouro não há impacto trágico” (LESKY, 2006, p. 34).

Quando Alexandra se despede de Chance, o autor diz na indicação cênica: “eles se sentam lado a lado na cama, como dois passageiros dividindo um banco de trem” (WILLIAMS, 2014, p. 365). A atriz aponta para alguma coisa que estaria do outro lado do trem e tenta mostrar para Chance um burro que fica dando voltas, tirando água de um poço, e um pastor conduzindo um rebanho. Ela diz “que país antigo e eterno. Olhe”. São imagens que remetem à velhice e à simplicidade, exatamente o que Chance não quer. Ele

não quer ficar “dando voltas” e viver num país antigo. Ele quer a modernidade, a juventude e o *agora*. Ele sequer enxerga o que Alexandra está tentando mostrar: enquanto ela diz “Olhe”, ele diz “Não. Ouça”. Ouve-se o som do tique-taque de um relógio cada vez mais alto.

Essas descrições de barulho de relógio e imagem de trem estão relacionadas com o *plastic theater*, tipo de teatro cunhado por Tennessee Williams voltado mais para o expressionismo, que procura refutar o teatro realista, recriando a realidade de forma simbólica por meio de recursos como imagens abstratas, iluminação, sons e músicas com objetivo de reforçar alguns temas, situações e tensões da narrativa (WILLIAMS, 2014, p. 25).

Tudo o que Chance consegue (ou se interessa em) captar pelos sentidos é o som do relógio, nos mostrando sua obsessão cega pelo tempo que está sempre passando:

Tique-taque. É um tique-taque mais silencioso do que as batidas do coração, mas uma dinamite lenta, uma explosão gradual que despedaça em mil pedaços o mundo em que vivemos.... Quem poderia vencer o tempo, derrotá-lo? Talvez alguns santos e heróis, não Chance Wayne. Eu vivi de alguma coisa, que... o tempo [...] corroeu, como um rato rói e corta a própria pata presa na ratoeira, e depois, sem ela e livre, não consegue mais correr e sangra até morrer... (WILLIAMS, 2014, p. 366)

O tique-taque do relógio simboliza o tempo que Chance vê como um “inimigo”, não apenas dele, mas do mundo. Ele relaciona o tique-taque a uma dinamite lenta que destrói tudo. Sua visão extremamente negativa do tempo nos mostra o quanto ele é incapaz de lidar com a realidade da passagem do tempo e sua impossibilidade de vencê-lo. Nessa fala, podemos ver que, para Chance, alguns “santos e heróis” foram capazes de vencer o tempo e se tornarem imortais. Chance gostaria de ser imortal, de ser uma “lenda”, mas ele percebe que é apenas uma pessoa comum que o tempo vai corroer, e este fato é demasiadamente insuportável para ele. É por isso que ele fica e desiste de “lutar” e “seguir em frente”.

Ele diz que *vivia* de alguma *coisa* que o tempo corroeu. Pode-se analisar a *coisa* como a juventude, que é, inevitavelmente, deteriorada pelo tempo. Ao dizer que *vivia* dessa juventude, ele revela, novamente, sua obsessão por ela; o quanto a ideia de “viver para sempre” o alimentava, lhe dava energia para viver, era vital para ele. A imagem do rato que rói e corta a própria pata, e depois não consegue mais correr e morre; remete a uma

criatura que desperta nojo e que também é trágica, pois o rato não tem como escapar da ratoeira inteiro. Ele precisa roer e cortar a própria pata para estar livre da ratoeira. Ele precisa cortar uma parte de si, uma atitude de autodestruição que causa sua própria morte. A ratoeira pode simbolizar uma condição humana: estamos todos presos na ratoeira do tempo. Tentar escapar dela, ou seja, ir contra e combater uma condição em que todos se encontram, pode causar a própria morte. Trata-se de uma imagem violenta que mostra a visão pessimista da personagem sobre a condição humana. Chance não consegue enxergar sua situação de outra forma, ele não vê o pastor cuidando do rebanho, ele vê o rato preso na ratoeira.

O trem, mencionado por Alexandra, representa a possibilidade de transição para um outro lugar e momento. Representa o “seguir em frente”. A atriz diz “Venha Chance, vamos baldear nessa estação” (WILLIAMS, 2014, p. 367). Chance se recusa, preferindo ser capturado e castrado pelos capangas de Boss do que seguir em frente. Para Chance, ele próprio é um rato que está sangrando até a morte.

A imagem do “rato preso”, logo, pode ser vista como a percepção da personagem acerca dos limites humanos e, logo, de seus próprios limites. De acordo com Raymond Williams (2002, p. 121-122):

Muito do novo drama [...] extrai a sua expressão mais ativa da consciência do eu num momento de passagem da experiência: uma autoconsciência que é agora em si mesma dramática [...]. O processo comum da vida é visto, em sua maior intensidade, numa experiência individual. A ação se modifica analogamente. Apresenta-se repetidamente enraizada na natureza de um homem individualizado. É verdade que esse homem, esse herói, acaba por encontrar seus limites: limites trágicos, incluindo o limite absoluto da morte. Mas é também verdadeiro que [...] ele procurou alcançar esses limites: colocou toda sua energia num percurso movido pela aspiração e pelo desejo, que no entanto, ao final, põe a descoberto os seus limites.

Chance procurou alcançar os limites e vencer o invencível (o tempo). Para ele, isso iria acontecer ao se reencontrar com Heavenly e, com ela, realizar o sonho de ser um ator famoso e “imortal”. No final, descobre que não há a possibilidade de alcançar esse limite e se vê como um rato preso na ratoeira. Seu desejo feroz de se tornar jovem é a sua tragédia. Não por acaso Tennessee Williams usa o poema “Legend” (“lenda” em português), de Hart Crane, para introduzir *Doce pássaro da juventude*, pois esse poema trata da passagem

do tempo, tema constante na peça, e cujo peso recai de forma esmagadora sobre as personagens da obra, sobretudo Chance.

O maior inimigo de Chance, contudo, não é o tempo, como ele acredita, e sim a si próprio, seus próprios desejos. Se não fosse sua incapacidade de lidar com a passagem do tempo (de se ver na imagem do pastor, como Alexandra aconselha), seu desfecho não seria trágico e ele iria embora de St. Cloud. Mas Chance não consegue deixar a cidade e se entrega aos capangas. Ele enfrenta seu “destino”, ou seja, aquilo que ele construiu como destino. Vemos na personagem o “homem como vítima de si mesmo”, criando ilusões que não podem arcar.

Boss persegue Chance sob ameaças de castrá-lo, um ato de violência que simboliza, na peça, a perda da juventude. Heavenly diz ter sido castrada ao sofrer a operação que a impediu de ter filhos e que isso “cortou” a juventude de seu corpo (WILLIAMS, 2014, p. 306). Alexandra diz que a idade castra a mulher (WILLIAMS, 2014, p. 363). A castração para Chance resultaria em fazê-lo perder algo primordial de sua identidade. Ele é um gigolô e, no primeiro ato, ele diz para Alexandra que a única vocação para a qual ele talvez tivesse um verdadeiro talento fosse “fazer amor” (WILLIAMS, 2014, p. 278). Sendo a juventude algo vital para a personagem, a castração também simboliza seu fim, a morte do que ele é.

Quando os capangas de Boss chegam para capturar Chance, suas últimas palavras são: “Não peço piedade, só a compreensão de vocês... nem isso, não. Só peço que reconheçam o que há de mim em vocês e do nosso maior inimigo – o tempo – em todos nós” (WILLIAMS, 2014, p. 367). Não existe a possibilidade de fazer o tempo voltar. A obsessão de Chance em querer que isso aconteça é a razão de sua tragédia. Ao falar que o tempo é o maior inimigo de *todos*, ele mostra novamente sua ideia de que todos somos ratos presos na ratoeira do tempo. Ele não consegue se conformar em ficar “preso”. Diferentemente de seus amigos de infância, como Scotty e Bud (que são as pessoas que aparecem para capturá-lo); Chance não quer ter uma vida ordinária, não quer ser membro da “jovem sociedade local”, estabelecer-se e constituir família. Como ele próprio diz no primeiro ato, ele nasceu com “um fator misterioso no sangue, um desejo ou uma necessidade de ser diferente” (WILLIAMS, 2014, p. 276).

Nessa sua fala final, Chance se dirige para a plateia (ou para os leitores do texto) de forma mais direta, pois, de acordo com as marcações do texto, a personagem deve avançar

para o proscênio antes de proferir suas últimas palavras. Ao fazer isso e através das palavras de Chance (em especial a frase “peço que reconheçam o que há de mim em vocês”), Tennessee Williams parece sugerir que todos nós, que fazemos parte do mundo ocidental e capitalista, podemos ter um pouco de Chance, ou seja, que faz parte da nossa cultura a obsessão pela juventude e medo de não viver para sempre. Tal momento pode ser visto também como uma advertência do autor sobre os perigos da modernidade. Chance simboliza toda uma geração vítima da cultura norte-americana moderna e capitalista, que se alastra pelo mundo e glorifica as aparências e a juventude.

Vale lembrar aqui que a peça se passa num domingo de Páscoa. Chance certamente não pode ser visto como uma figura cristã, muito menos uma representação de Jesus; e também não há na peça uma história de redenção. Muito pelo contrário. O que vemos é uma história de personagens decadentes pontuada por uma música fúnebre, “O lamento”. Trata-se muito mais de uma história de morte do que de ressurreição.

Porém, de acordo com Peter L. Hays, podemos ver a entrega de Chance para ser castrado como uma aceitação da punição pelos seus pecados, sua redenção. Olhar a peça por este ângulo pode torná-la moralista. Há muitos outros elementos que corroboram para tal visão, como o fato de ele ter transmitido uma doença sexual para o seu amor da juventude, doença essa que ele adquiriu por causa do modo como usou o sexo a seu favor. O personagem também deseja ostentar, com a sua vontade de usar roupas e carros caros, ser famoso e ter muito dinheiro, além de ferir um código moral de abstinência e contenção dos primeiros puritanos, ainda muito presente nessa cultura protestante americana. Outra razão para termos uma “punição” para Chance é o fato de que, no início da peça, sabemos que ele deixou sua mãe morrer sozinha (HAYS, 1966, p. 255-258).

Entretanto, pensar a peça como um auto de moralidade seria limitá-la. Há uma crítica social pretendida pelo autor. Durante toda a peça, vemos a descrição de uma sociedade decadente. Apesar de seus adornos vitorianos, o azul celestial e as badaladas dos sinos das catedrais, que denunciam que o povo de St. Cloud é religioso, o que vemos é o retrato de pessoas mesquinhas e violentas que destroem umas às outras.

Considerações finais

No que concerne ao teatro, é comum separar a tragédia de questões sociais. A ação trágica moderna estaria mais ligada à experiência íntima, e não à sociedade. Porém, Raymond Williams propõe o seguinte questionamento: a tragédia, em nosso tempo, é uma resposta à desordem social? Uma réplica afirmativa implicaria romper com noções de tragédia, contudo, é possível ver a ação trágica como a compreensão, a experiência e mesmo a resolução dessa desordem social (WILLIAMS, R., 2002, p. 90-91). Por meio da ação trágica, podemos reconhecer o sofrimento em uma experiência imediata e próxima, o mal e os homens que lutam contra o mal, a crise e a energia que ela libera, e, sobretudo, reconhecer no outro um ser humano, ter empatia. Estabelecer esta ponte entre o pensamento trágico e o pensamento social é importante para Raymond Williams, pois o teórico acredita que o único meio de fazer uma revolução social persistir é enxergando-a através de uma perspectiva trágica, tendo em vista que, por meio da tragédia, é possível reconhecer o outro e compreender melhor a desordem do mundo (WILLIAMS, R., 2002, p. 114).

A tragédia de *Chance*, mostrada na peça, é fruto de uma desordem social, e ao nos determos nessa figura trágica, nas suas falas, ações e trajetória, podemos ver o entrelaçamento sufocante que há entre as engrenagens de uma sociedade opressora, e as fraquezas dessas personagens perdidas em si próprias. A análise dessa relação cruel nos permite compreender melhor aquela sociedade que, mesmo que seja os Estados Unidos dos anos 1950, infelizmente ainda diz muito sobre a nossa. A obsessão pela juventude, o narcisismo, o culto às aparências, e até mesmo o conservadorismo puritano (com a crescente ala conservadora evangélica) são sintomas de uma sociedade doente e decadente que ainda se fazem presentes e são marcas da desordem também no nosso país.

Referências

BAUBÉROT, Arnaud. Não se nasce viril, torna-se viril. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (Org.). **História da virilidade** (Volume 3). Tradução de Noéli Correia de Mello Sobrinho, Thiago de Abreu e Lima Florêncio. Petrópolis: Vozes, 2013. p. 189-220.

BAUMAN, Zygmunt. **Vida para consumo**. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

HAYS, Peter L. Tennessee Williams' use of myth in "Sweet bird of youth". **Educational Theatre Journal**, v. 18, n. 3, p. 255-258, 1966. (Special American Theatre Issue). Disponível em: <www.jstor.org/stable/3204948>. Acesso em: 18 jun. 2017.

LESKY, Albin. **A tragédia grega**. Tradução de J. Guinsburg, Geraldo Gerson de Souza e Alberto Guzik. São Paulo: Perspectiva, 2006.

LIPOVETSKY, Gilles. **A era do vazio**. Tradução de Miguel Serras Pereira e Ana Luísa Faria. Lisboa: Relógio d'água, 1983.

SILVA, Lajosy. **Olhares: teatro, cinema e literatura**. São Paulo: Livrus Editorial, 2015.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno [1880-1950]**. Tradução Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac e Naify, 2001. 185p.

WILLIAMS, Raymond. **Tragédia moderna**. Tradução de Betina Bischof. São Paulo: Cosac e Naify, 2002. (Coleção Cinema, teatro e modernidade)

WILLIAMS, Tennessee. **O Zoológico de vidro, De repente no último verão, Doce pássaro da juventude**. Tradução de Clara Carvalho; Grupo Tapa. São Paulo: Realizações Editora, 2014.

Submetido em: 12 set. 2017

Aprovado em: 30 nov. 2017