



DEVERES E QUERERES: CONFLITOS TRÁGICOS EM *FILOCTETES* E O *ZOOLÓGICO DE VIDRO*

DUTIES AND DESIRES: TRAGIC CONFLICTS
IN *PHILOCTETES* AND *THE GLASS MENAGERIE*

Carolina de Pinho Santoro Lopes¹
Colégio Pedro II

Resumo: O objetivo deste trabalho é explorar a permanência de elementos trágicos no teatro contemporâneo, tendo como base as obras *Filoctetes*, de Sófocles, e *O zoológico de vidro*, de Tennessee Williams. Embora a produção da tragédia grega tenha se limitado a um curto período da Antiguidade clássica, elementos dessa forma artística ainda perduram e têm influenciado obras teatrais de diversos lugares até os dias de hoje. As duas peças analisadas compartilham a temática de um dilema ético, retratando um conflito entre a vontade e o dever que se reflete nos embates entre os personagens.

Palavras-Chave: Tragédia; Sófocles; Tennessee Williams.

Abstract: *This article explores the permanence of tragic elements in contemporary drama by focussing on Sophocles's Philoctetes and Tennessee Williams's The Glass Menagerie. Although the production of Greek tragedies was limited to a short period of classical antiquity, some elements of this artistic form endure and have influenced drama in various places up until the current day. Both plays thematize an ethical dilemma by portraying a conflict between one's will and one's sense of duty, which is reflected in the verbal disputes between characters.*

Keywords: *Tragedy; Sophocles; Tennessee Williams.*

¹ carol.pslopes@gmail.com

As tragédias gregas, apesar de separadas da contemporaneidade por mais de dois milênios, continuam a ser encenadas e discutidas pela relevância ainda atual de seus temas. Embora a tragédia ática esteja circunscrita por um período de tempo relativamente curto, sua influência pode ser percebida em diversas obras ao longo da história. O objetivo do presente trabalho é explorar os elementos trágicos presentes em *O zoológico de vidro* (*The Glass Menagerie* – 1944), de Tennessee Williams, estabelecendo uma comparação com *Filoctetes*, de Sófocles, peça com a qual compartilha a temática de um dilema ético.

As tragédias áticas estão fortemente ligadas ao contexto de sua produção, relacionando-se com aspectos políticos e religiosos. Ao longo dos oitenta anos do século V a.C. em que as tragédias foram produzidas, Atenas passou por um processo de desenvolvimento político (ROMILLY, 1997, p. 8). A origem das obras trágicas está ligada às festas de culto ao deus Dioniso, as duas ocasiões anuais em que eram representadas (ROMILLY, 1997, p. 9-10). Além do caráter religioso, as Dionisiacas eram festas cívicas em Atenas, de modo que o Estado era responsável pela organização dos concursos de tragédias e a população comparecia maciçamente (ROMILLY, 1997, p. 10). Assim, temas como a justiça, a guerra e a crítica à tirania são importantes nas obras dos tragediógrafos, evidenciando a profunda interligação entre estas e a religião e a política.

A princípio, a definição de tragédia pode parecer simples, uma vez que existem alguns elementos formais característicos. Um exemplo é a presença do coro, herança da origem religiosa do espetáculo, que se apresentava com cantos e dança junto a um altar dedicado a Dioniso (ROMILLY, 1997, p. 24-25). Além disso, a estrutura da tragédia é composta por alguns episódios característicos, como o prólogo, a entrada do coro (*parodos*), os cantos do coro (*stasima*) e a saída desse (*exodos*) (ROMILLY, 1997, p. 27).

Aristóteles também descreve algumas singularidades da tragédia em sua *Poética*. Segundo ele, as ações seriam o componente mais importante nas obras trágicas, pois são elas que definem a felicidade ou infelicidade de alguém, assim como o caráter (ARISTÓTELES, 2006, p. 55-56). Sua definição de tragédia diz respeito à “mímese realizada por personagens em cena, e não por meio de uma narração, e que, por meio da piedade e do temor, realiza a catarse de tais emoções” (ARISTÓTELES, 2006, p. 51). Para suscitar essas emoções, o herói trágico deve ser um homem moralmente mediano, nem muito virtuoso, nem repleto de vícios, cuja sorte vai da fortuna para o infortúnio por conta de um erro (ARISTÓTELES, 2006, p. 84). Para Lesky (1996, p. 29-30), o erro que leva à queda

trágica não é uma falha moral, mas um erro de julgamento, ligado à incapacidade humana de distinguir o que é correto. Essa caracterização do herói trágico como um personagem próximo às pessoas reais, e não particularmente mau, é necessária porque “a piedade se dá em relação ao que não merece [o infortúnio], o temor em relação ao semelhante” (ARISTÓTELES, 2006, p. 83).

Apesar de haver elementos típicos na tragédia grega, defini-la é uma tarefa complexa por conta das transformações que o gênero sofreu com o passar do tempo. Esse processo pode ser exemplificado pela mudança na importância relativa que o coro e os demais personagens tinham. Originalmente, o coro tinha papel de destaque, representando um grupo de pessoas que, apesar da pouca capacidade de agir, tinham interesse na ação e podiam ser afetadas por ela (ROMILLY, 1997, p. 29-30). Enquanto isso é verdadeiro na obra de Ésquilo, a quantidade de versos do coro nas tragédias de Sófocles e Eurípides é significativamente menor (ROMILLY, 1997, p. 30-31). Essa transformação foi acompanhada por um maior desenvolvimento da ação e dos personagens, levando seus sentimentos e motivações a ganharem mais destaque (ROMILLY, 1997, p. 38-40).

Como essas modificações enfraqueceram um elemento fundamental da tragédia ática, é possível considerar que tenham levado esse gênero ao limite, marcando o seu fim (ROMILLY, 1997, p. 50). As transformações apontam também para uma mudança no contexto histórico e social. Ao mesmo tempo que o coro, que caracterizava as tragédias, progressivamente perdia espaço, as estruturas políticas e religiosas de Atenas se modificavam em sua essência, levando a um enfraquecimento das motivações por trás da produção desses espetáculos (ROMILLY, 1997, p. 51).

O fato de não se criarem mais tragédias como as gregas levou alguns autores a apontarem o fim desse gênero. George Steiner, por exemplo, considera que essa forma literária não seria mais possível devido ao declínio da visão de mundo ligada à produção dessas obras (LEME, 2007, p. 11). De fato, não se escrevem mais peças trágicas com a mesma estrutura da tragédia grega. No entanto, ainda são criadas peças teatrais com elementos trágicos, assim como as tragédias clássicas continuam a ser encenadas. Mesmo possuindo diferenças estruturais, ambas as formas literárias contêm alguns aspectos em comum. Assim, o trágico não deixou de existir, mas persiste sob formas e estruturas diferentes.

Qualquer tentativa de definir a essência do trágico esbarra no caráter

complexo desse fenômeno. O trágico abarca não só a tragédia ática, mas também outras obras dramáticas, ganhando inclusive a conotação de uma forma de concepção do mundo (LESKY, 1996, p. 26-27). Embora a tragédia como espetáculo tenha surgido na Grécia clássica, os gregos não criaram uma teoria do trágico que fosse além da forma dramática (LESKY, 1996, p. 27). Assim, o conceito de trágico foi desenvolvido posteriormente e passou por uma série de modificações, de modo que, apesar de derivar da tragédia grega, não é possível necessariamente aplicá-lo em sua forma atual na interpretação dessa (LESKY, 1996, p. 37).

Szondi afirma que quanto mais a filosofia do trágico se aproxima de um conceito geral, mais ela se afasta dos fenômenos que tenta compreender, sugerindo que “a filosofia não é capaz de apreender o trágico – ou então que não existe o trágico” (SZONDI, 2004, p. 77, grifo do autor). Esse pensamento remete a Benjamin, que deixou de lado a busca de um conceito geral de trágico e procurou interpretá-lo com base em uma filosofia da história (SZONDI, 2004, p. 77). Para o autor, em vez de ser entendido como um conceito fechado, o trágico deve ser considerado uma ideia (SZONDI, 2004, p. 77). De acordo com Benjamin (1984, p. 65), as ideias correspondem a uma “multiplicidade irreduzível”, não sendo adequado analisá-las nem de forma dedutiva nem de forma indutiva. Enquanto a dedução é vista como causa de uma visão por demais esquematizadora, a indução também não é uma forma produtiva de explorar as ideias (BENJAMIN, 1984, p. 61, 65).

Desse modo, Benjamin (1984, p. 61) rejeita um estudo do trágico que parta de todas as obras trágicas em busca do que têm em comum. Ideias como o cômico e o trágico

podem ser ajudadas por uma investigação que não procure, desde seu ponto de partida, identificar tudo aquilo que pode ser caracterizado como trágico ou cômico, mas que vise o que é exemplar, ainda que só consiga encontrá-lo num simples fragmento (BENJAMIN, 1984, p. 66).

O autor também afirma que essas ideias não constituem um conjunto de regras nem pretendem enquadrar as obras literárias analisadas (BENJAMIN, 1984, p. 66). Diante de um objeto de estudo tão complexo, melhor do que tentar abarcar tudo em uma média é buscar a essência dessas obras, mesmo que só seja alcançável em alguns momentos. Até porque, para Benjamin (1984, p. 66), as obras artísticas significativas são aquelas que fundam ou transcendem um gênero. Além disso, o autor refuta a equiparação de obras clássicas e modernas

sob a denominação de trágico, considerando-a uma “heterogeneidade morta”, uma vez que apagaria a ligação delas com o momento histórico em que estão inseridas (BENJAMIN, 1984, p. 61).

Benjamin (1984, p. 129) destaca o papel do sacrifício do herói nas tragédias como um elemento especificamente grego. Esse ato representa ao mesmo tempo o surgimento de uma nova ordem e uma expiação para os deuses do antigo direito. Segundo o autor, o sofrimento trágico também possui esse significado (BENJAMIN, 1984, p. 130). Se, por um lado, o aniquilamento do herói é feito em reverência à antiga ordem, por outro, contribui para o estabelecimento de mudanças, já que a memória do herói, sua alma, permanece (BENJAMIN, 1984, p. 132).

Nesse contexto, Benjamin (1984, p. 132) afirma que “a tragédia, que parecia ser um julgamento do herói, transforma-se num julgamento dos deuses, no qual aquele é citado como testemunha, e recebe, contra a vontade dos olímpicos, 'a honra do semideus'”. Assim, a tragédia está intimamente ligada ao processo judicial, compartilhando com ele a estrutura baseada no debate, na disputa verbal. Essa forma artística, então, simultaneamente reproduz e revisa o mito no formato de julgamento, tendo a plateia como júri (BENJAMIN, 1984, p. 139). O final apresenta uma solução que, apesar de redentora, é “sempre provisória, problemática, limitada” (BENJAMIN, 1984, p. 140).

Para Benjamin (1984, p. 124), a tragédia é uma forma situada historicamente, não havendo obras modernas que se aproximem das gregas por não ser mais possível a produção destas. Já na obra de Goethe é traçada uma continuidade entre a tragédia antiga e o drama moderno, tendo Shakespeare como uma figura intermediadora das duas formas. O elemento característico do trágico é o conflito sem solução entre dever, querer e realizar (GOETHE, 2000, p. 43-44). O dever é exterior ao indivíduo e impõe-se a ele, numa combinação das leis humanas e da natureza com o acaso, podendo ser relacionado também com a ideia de destino (GOETHE, 2000, p. 44-46). O querer, por outro lado, é individual e mais livre, agindo muitas vezes no sentido contrário ao do dever (GOETHE, 2000, p. 45-46).

Ainda que dever e querer possam se opor, ambos não podem ser completamente separados no âmbito do humano, mesmo que um predomine sobre o outro (GOETHE, 2000, p. 44). De acordo com Goethe (2000, p. 45), o dever é o que predomina na tragédia grega, que “diz respeito a um dever inevitável, que é apenas aguçado e acelerado por meio de um querer agindo em sentido

contrário”. No drama moderno, é o querer que prevalece, solucionando o conflito com o dever (GOETHE, 2000, p. 46).

Goethe define o trágico a partir da impossibilidade de solução (SZONDI, 2004, p. 48). No entanto, existem tragédias gregas com finais harmoniosos, a exemplo da *Oréstia* de Ésquilo ou da *Electra* de Sófocles. Segundo Lesky (1996, p. 37), a impossibilidade de uma reconciliação final foi atribuída às tragédias somente depois da época clássica, devido à importância do sofrimento dos personagens para o efeito catártico. Assim, a teoria posterior nem sempre é aplicável à tragédia ática. Por conta disso, Lesky (1996, p. 38) propõe a distinção entre o conflito trágico cerrado e a situação trágica. Enquanto o primeiro implica a ausência de solução possível, a situação trágica se caracteriza pelo conflito entre forças contrárias, que pode não apresentar saída a princípio, mas cuja resolução pode ocorrer posteriormente.

Em *Filoctetes*, Sófocles coloca um dilema moral no centro da obra. Segundo Romilly (1997, p. 83), questões éticas aparecem em grande parte das peças do autor a que temos acesso. Na tragédia em questão, o problema é encarnado pela figura de Neoptólemo, jovem filho de Aquiles enviado para ajudar Ulisses em sua missão de levar Filoctetes – abandonado anos antes pelos gregos em uma ilha deserta por conta de um ferimento – para lutar em Troia. Enquanto Neoptólemo pretende levá-lo por meio da força, Ulisses ordena que use a astúcia para alcançar o objetivo (SÓFOCLES, 1997, p. 38-39).

Para enfrentar a resistência do jovem, Ulisses se utiliza de algumas estratégias persuasivas. Em primeiro lugar, o personagem destaca que Neoptólemo, na posição de subordinado, lhe deve obediência (SÓFOCLES, 1997, p. 37). Além disso, afirma que, apesar de não ser da natureza do rapaz agir de forma ardilosa, ele deve ter “coragem, porque é agradável alcançar a vitória” (SÓFOCLES, 1997, p. 38). Ao ressaltar a necessidade de coragem, Ulisses faz a atitude desonesta soar mais honrada, uma vez que a bravura é uma característica muito valorizada em um guerreiro. Em seguida, ao ser questionado por um Neoptólemo nada convencido, Ulisses insiste que é impossível cumprir a missão por meio da persuasão ou da força (SÓFOCLES, 1997, p. 39). Por fim, procura convencer Neoptólemo com um apelo para o seu desejo de glória, dizendo-lhe que, segundo a profecia, a presença de Filoctetes era fundamental para que o jovem conquistasse Troia e que isso lhe traria fama tanto de esperto como de corajoso. É depois deste argumento que Neoptólemo é persuadido, com a ambição prevalecendo (SÓFOCLES, 1997, p. 41).

Desse modo, o dilema que o jovem vai enfrentar mais agudamente no desenrolar da tragédia já se coloca logo no começo dela. Neoptólemo se vê dividido entre, por um lado, o dever de obedecer seu superior hierárquico e o desejo de glória e, por outro, a vontade de agir honradamente, de acordo com o que acredita ser certo. Assim, a situação de Neoptólemo reflete de certa forma o conflito entre dever e vontade descrito como trágico por Goethe, sendo o primeiro representado por uma hierarquia imposta e externa ao indivíduo e a segunda ligada ao caráter, intrínseco ao personagem.

A princípio, Neoptólemo, persuadido por conta de sua fraqueza pelo desejo de fama, segue o plano traçado por Ulisses e engana Filoctetes, dizendo-se insultado por Ulisses, Menelau e Agamêmnon (SÓFOCLES, 1997, p. 51-52). O jovem ganha, assim, a confiança de Filoctetes e até mesmo a permissão para segurar seu arco invencível (SÓFOCLES, 1997, p. 65). No entanto, a presença de Filoctetes aguça o desconforto de Neoptólemo com a estratégia ardilosa de Ulisses até que o filho de Aquiles confessa suas verdadeiras intenções (SÓFOCLES, 1997, p. 79).

Como Neoptólemo inicialmente esconde suas reais motivações, o processo que leva a essa mudança de atitude não é visível para os espectadores. Contudo, presenciar o mal que acomete Filoctetes por conta da ferida no pé parece ter uma importância decisiva. Num primeiro momento, mesmo que Neoptólemo pareça sentir genuína compaixão e ofereça ajuda, as súplicas que faz aos deuses por instrução de Filoctetes são ambíguas: “Concedei-nos também que uma travessia propícia e rápida nos conduza aonde a divindade decreta e a viagem nos leva” (SÓFOCLES, 1997, p. 71). Enquanto Filoctetes é levado a crer que o destino é sua terra natal, como prometido anteriormente pelo jovem, o local designado pelas divindades pode ser uma referência a Troia e à profecia. Pouco depois, porém, quando Filoctetes está adormecido, Neoptólemo hesita em seguir o planejado, pois rejeita a sugestão do coro de se aproveitar disso para agir, dizendo que “Gloriar-se de um desaire escorado na mentira é vergonha e infâmia” (SÓFOCLES, 1997, p. 75). Depois de enfim confessar suas reais motivações, o jovem afirma sentir grande compaixão por Filoctetes “já há muito tempo” (SÓFOCLES, 1997, p. 81).

A decisão de não enganar mais Filoctetes já foi interpretada tanto como um retorno de Neoptólemo à sua natureza quanto como uma transformação psicológica (FERREIRA, 1997, p. 11). José Ribeiro Ferreira (1997, p. 25) considera que Neoptólemo ganha experiência de vida ao se deparar com a injustiça e o

isolamento e o sofrimento de Filoctetes. As duas interpretações, contudo, não são necessariamente excludentes. Uma vez que seguir sua vontade e agir de acordo com a sua natureza implica desafiar as regras e a autoridade, o amadurecimento de Neoptólemo pode ser entendido como necessário para que ele consiga fazer o que considera certo.

De acordo com Romilly (1997, p. 89), *Filoctetes* é um bom exemplo da predileção de Sófocles pela oposição de dois personagens encarnando valores distintos. As diferenças entre esses personagens ganham destaque nos embates verbais entre eles, nos quais cada um defende sua posição, lembrando a analogia entre as tragédias e o processo judicial. O primeiro conflito é a discussão entre Ulisses e Neoptólemo, já explorada antes, sobre a forma como devem cumprir a missão de levar Filoctetes para Troia. Há também um embate entre Filoctetes e Ulisses, em que o primeiro acusa o outro de tê-lo abandonado na ilha e convencido Neoptólemo a agir de modo torpe.

Em ambos, a falta de caráter de Ulisses parece enfatizada pelo contraste com os valores nobres defendidos por Filoctetes e Neoptólemo. Enquanto o filho de Aquiles questiona suas ordens, considerando mentir um ato vergonhoso, Ulisses afirma que “[q]uando se age para o nosso interesse, não se deve hesitar”, defendendo a ideia de que os fins justificam os meios (SÓFOCLES, 1997, p. 40). Na discussão com Ulisses, Filoctetes o chama de “vilão dos vilões” e lembra tanto a tentativa do outro de evitar lutar em Troia antes da guerra quanto a participação dele no seu abandono na ilha deserta (SÓFOCLES, 1997, p. 83, 85-86). Além disso, Filoctetes não hesita em responsabilizá-lo pela conduta desonesta de Neoptólemo, dizendo a Ulisses que “[e]le [Neoptólemo] nada sabia, a não ser executar as ordens recebidas. [...] pouco a pouco amestraste-o a rigor, tornando-o perito na prática do mal, apesar de não ser essa a sua natureza nem a sua vontade” (SÓFOCLES, 1997, p. 85).

Entretanto, o tema da obediência também pode contribuir para atenuar as acusações a Ulisses, apresentando seu caráter de maneira menos absoluta e com mais nuances. Ao mesmo tempo que Ulisses defende a ideia de que suas atitudes são justificadas pelos objetivos ou necessidades que se apresentam (SÓFOCLES, 1997, p. 40, 86), ele também responsabiliza Zeus pela má fortuna de Filoctetes, dizendo-se apenas um servo do deus (SÓFOCLES, 1997, p. 83). Outros personagens ecoam esse uso da ideia de obediência para defender Ulisses, mas culpando os Atridas, e não os deuses. O coro, por exemplo, afirma que Ulisses seguia ordens e foi escolhido para essa missão, que visava ao bem comum

(SÓFOCLES, 1997, p. 90). Neoptólemo também declara que os maiores culpados são os que estão no poder e que “uma cidade e todo o exército dependem de quem governa” (SÓFOCLES, 1997, p. 52), afirmativa que, apesar de referir-se a uma falsa acusação que faz inicialmente sobre Ulisses para enganar Filoctetes, pode ser aplicada à situação geral.

Essa oposição de valores e os temas apresentados em *Filoctetes* estão relacionados ao contexto histórico de produção dessa tragédia. Em fins do século V a.C., Atenas via sua hegemonia política diminuir, com o enfrentamento de guerras e derrotas militares, além da dificuldade de acomodar interesses de diferentes grupos dentro da sua estrutura democrática (VALK, 2010, p. 55). Nesse contexto, a figura de Ulisses pode ser entendida como representação do poder tirânico, de um político inescrupuloso que não mede suas ações na busca de seus interesses e objetivos (FERREIRA, 1997, p. 18-19). O personagem, então, remete à política ateniense da época, aparecendo como “um pragmatista dos muitos que deviam proliferar nos últimos anos conturbados da guerra do Peloponeso” (FERREIRA, 1997, p. 21-22). Neoptólemo reflete essas preocupações, pois, além de responsabilizar os governantes pelas ações do exército e do povo de uma cidade, como citado antes, ele afirma que “[o]nde o vil tem mais força do que o homem honesto, o mérito se enfraquece e triunfa o cobarde” (SÓFOCLES, 1997, p. 55). Essa afirmativa pode ser relacionada tanto à sua própria situação de conflito com Ulisses quanto à importância da integridade daqueles que detêm o poder.

Outra questão que pode ser relacionada ao contexto da época, marcado pela guerra do Peloponeso, é a dos limites para a obediência de subordinados militares a ordens injustas. Em *Filoctetes*, Sófocles prioriza o juízo individual da consciência em relação à obediência cega (FERREIRA, 1997, p. 29-30). Após novo conflito com Ulisses, Neoptólemo decide seguir o que acha certo e devolve o arco a Filoctetes, mesmo sob a ameaça de ser perseguido pelo exército dos Aqueus (SÓFOCLES, 1997, p. 97-98). Assim, o filho de Aquiles também representa a esperança de atitudes éticas dos jovens em meio à crise de Atenas.

No entanto, essa tentativa de Neoptólemo de reparar o seu erro não o livra de um impasse. Apesar da profecia que lhe promete a cura da ferida no pé e a glória de derrubar Troia, Filoctetes continua se recusando a aliar-se aos Atridas e a Ulisses, a quem considera perversos e seus inimigos. Assim, perde a chance de se curar e coloca a si mesmo e a Neoptólemo sob a ameaça de um ataque do exército grego. O jovem, então, se vê diante de uma situação trágica, em que não

parece haver saída para o conflito. A resolução, impossível na ordem do humano, acontece por meio da esfera do divino, com a aparição de Hércules, que consegue convencer Filoctetes.

Do ponto de vista formal, *O zoológico de vidro* é uma obra muito diferente das tragédias gregas. A peça não conta com um coro ou com os episódios típicos da tragédia ática, além de fazer uso de recursos como iluminação artificial e uma tela em que são projetadas imagens ou frases. O texto contém instruções detalhadas do autor sobre a utilização desses recursos, que contribuem para destacar determinados elementos das cenas. Além disso, a peça é contada a partir do ponto de vista de um narrador e personagem, sendo descrita por ele como uma “peça de memória”² por representar acontecimentos ocorridos anos antes (WILLIAMS, 1999, p. 5).

No entanto, essa obra de Tennessee Williams apresenta alguns paralelos com *Filoctetes* no que diz respeito aos temas, como o abandono e a presença de um dilema ético. Tom Wingfield, o narrador, trabalha no armazém de uma fábrica de sapatos para sustentar a família abandonada pelo patriarca. Amanda, sua mãe, vive presa ao passado, já a vida de Laura, sua irmã, gira em torno de uma coleção de animais de vidro. A jovem é frágil como as peças de sua coleção e extremamente tímida, em parte por conta de ter uma perna um pouco mais curta que a outra e usar um aparelho ortopédico.

Não suportando o convívio com a mãe controladora, Tom se vê diante de um dilema: continuar a dar suporte financeiro para a família ou abandoná-la e seguir seu desejo de aventuras. O personagem deixa claro que sua vida não corresponde aos seus desejos, dizendo até mesmo que preferiria estar morto a ir para o trabalho (WILLIAMS, 1999, p. 22-23). Sua vontade de escapar é representada pelo truque de mágica narrado por Tom para sua irmã, em que o mágico consegue escapar de um caixão fechado. Tom afirma que esse truque seria muito útil para ajudá-lo a sair dessa situação difícil, reforçando “Você sabe que não precisa de muita inteligência para se enfiar em um caixão cerrado, Laura. Mas quem diabos já conseguiu sair de um *sem remover nenhum prego?*”³ (WILLIAMS, 1999, p. 27, grifo nosso). O fato de o mágico não remover nenhum prego é mencionado mais de uma vez e essa ênfase simboliza o desejo de Tom de deixar a família, mas evitar as inevitáveis consequências negativas dessa atitude.

2 “memory play” (As traduções apresentadas são nossas).

3 “You know it don't take much intelligence to get yourself into a nailed-up coffin, Laura. But who in hell ever got himself out of one without removing one nail?”

Esse conflito vivenciado por Tom também fica nítido quando ele diz para sua mãe que possui tantos sentimentos em si que nem consegue descrevê-los (WILLIAMS, 1999, p. 33).

Embora Tom se sinta dividido, seu desejo de aventura fica evidente no texto, sendo mencionado repetidas vezes. Tom usa a busca por aventura como justificativa para suas frequentes idas ao cinema e também afirma que está na hora de ter mais ação na sua vida, pois está cansado de ver isso apenas em filmes (WILLIAMS, 1999, p. 33, 61). Levando em conta que a falha de personagens da tragédia grega muitas vezes envolve a desmedida, é possível traçar uma analogia desses excessos com a vontade exagerada de Tom de ter uma vida mais movimentada.

Tendo em vista os dilemas éticos das duas obras discutidas, é possível comparar em certa medida as figuras de Tom e Neoptólemo. Assim como Tom tem um desejo desmedido de aventura, a vontade de alcançar a glória é a fraqueza de Neoptólemo. Ambos experimentam o conflito entre dever e querer caracterizado como trágico por Goethe. No entanto, há uma diferença fundamental: enquanto o dever de obediência de Neoptólemo envolve fazer uma ação desonrada em oposição à sua vontade, no caso de Tom, é o desejo que é considerado socialmente condenável.

Os deveres de Tom para com a família são constantemente lembrados por Amanda, que demonstra grande preocupação com a situação financeira deles e acusa o filho de ser egoísta mais de uma vez (WILLIAMS, 1999, p. 35, 96). Enquanto Tom não suporta mais sua vida e seu emprego, Amanda considera que a realidade é dura e envolve fazer sacrifícios e ter uma “resistência espartana”⁴ (WILLIAMS, 1999, p. 32). A diferença entre as vontades e os pontos de vista de cada um causam várias discussões entre eles. Os conflitos da mãe com Laura, embora menos frequentes, também ocorrem, relacionados à pouca compreensão de Amanda em situações em que a timidez excessiva da filha a impede de fazer o que a mãe deseja, como completar um curso de datilografia e atender a porta para um rapaz (WILLIAMS, 1999, p. 12-16, 55-57). Assim, os embates, característicos do trágico, estão presentes na peça de Williams.

O desejo de Amanda, que coincide com a sensação de dever do filho, e o de Tom parecem irreconciliáveis. No entanto, a mãe oferece uma possível saída, dizendo que Tom pode fazer o que quiser depois que Laura estiver casada e pedindo que ele apresente algum colega de trabalho para a irmã. Tom concorda,

4 “Spartan endurance”.

mas só depois de alguma relutância (WILLIAMS, 1999, p. 35-36). No fundo, ele sabe que essa solução não é viável, o que é ilustrado pela cena em que pede que a mãe não crie expectativas demais nessa busca de um marido para Laura, pois “ela é terrivelmente tímida e vive num mundo só dela”⁵ (WILLIAMS, 1999, p. 47).

No entanto, apesar de ciente da fragilidade de Laura e preocupado com ela, Tom leva um colega para conhecê-la, colocando seu desejo de liberdade acima do bem-estar da irmã. O encontro com Jim, colega de Tom por quem Laura era apaixonada desde a época da escola, acaba por deixá-la desolada, uma vez que, depois de lhe dar esperanças e até mesmo beijá-la, Jim anuncia que está noivo e vai embora.

Assim, a vontade de Tom prevalece sobre a sensação de dever em relação à sua família, ilustrando a afirmativa de Goethe (2000, p. 46) de que o querer costuma preponderar sobre o dever no conflito trágico das peças de teatro modernas. Tom decide deixar a família, usando até mesmo o dinheiro da conta de luz para se inscrever em uma associação de marinheiros mercantes (WILLIAMS, 1999, p. 62). Contudo, o personagem não está livre de um peso na consciência, como descrito na apresentação que Williams (1999, p. xviii) faz dos personagens, “[s]ua natureza não é desprovida de remorso, mas, para escapar de uma armadilha, ele precisa agir sem piedade”⁶.

O sentimento de culpa de Tom fica claro também em suas falas. Ao anunciar seus planos para Jim, o colega que é apresentado a Laura, Tom se compara ao próprio pai, que havia abandonado a família anos antes. Nessa cena, ele se descreve como “um canalha, filho de outro canalha”⁷ (WILLIAMS, 1999, p. 62). O peso do remorso fica ainda mais evidente no fim da peça, quando Tom se dirige à plateia na posição de narrador e conta que a memória da irmã ainda o assombra. O personagem descreve como a lembrança dela sempre lhe pega desprevenido e exclama: “Ah, Laura, Laura, tentei deixar você para trás, mas sou mais leal do que pretendia!”⁸ (WILLIAMS, 1999, p. 97).

Desse modo, a situação de Tom se caracteriza como trágica, uma vez que não há a princípio uma resolução harmoniosa para o conflito entre querer e dever. No entanto, é importante lembrar que Tom não é apenas personagem, mas também narrador, se colocando na posição de um artista que transforma os

5 “she is terribly shy and lives in a world of her own”.

6 “His nature is not remorseless, but to escape from a trap he has to act without pity”.

7 “The bastard son of a bastard!”.

8 “Oh, Laura, Laura, I tried to leave you behind me, but I am more faithful than I intended to be!”.

eventos de sua vida na peça encenada (KING, 1973, p. 86). A criação da peça pode ser entendida como uma forma de tentar livrar-se do sentimento de culpa. Para King (1973, p. 94), Tom consegue, com o uso da ironia, manter um distanciamento das memórias tristes e afastar a dor no fim da peça. No entanto, o fato de que a despedida que encerra a obra é seguida por reticências sugere certa incompletude e um final não tão bem resolvido. De qualquer forma, enquanto a resolução de *Filoctetes* acontece por intervenção divina, em *O zoológico de vidro*, a arte é o meio da tentativa de reconciliação.

Embora o foco da peça seja a relação entre os Wingfields, descritos como isolados da realidade, a obra comenta o contexto em que a história se passa. Os Estados Unidos dos anos 1930 são caracterizados na peça pela alienação, contrastando com a agitação do período na Europa, a exemplo da Guerra Civil Espanhola. Enquanto os espanhóis lutavam, música, álcool, salões de dança e o cinema dominavam os Estados Unidos (WILLIAMS, 1999, p. 39). A classe média americana é descrita como uma pessoa cega sendo forçada a perceber a derrocada da economia (WILLIAMS, 1999, p. 5). Considerando que Amanda pertence à classe média baixa, “parcela fundamentalmente escravizada da sociedade americana”⁹ (WILLIAMS, 1999, p. 3), sua grande preocupação com a situação financeira é justificável em um contexto de crise econômica. Desse modo, a peça se relaciona a um panorama de crise, assim como *Filoctetes*.

A obra também critica o “sonho americano” de prosperidade, especialmente com a representação satírica de Jim. O colega de Tom tem plena confiança no futuro e no progresso dos Estados Unidos e busca prosperar investindo em cursos de oratória e telecomunicações (WILLIAMS, 1999, p. 72, 82). No entanto, sua história de vida parece contrariar essa expectativa, mostrando que o sonho de sucesso financeiro não é tão facilmente alcançável, pois, apesar de ter sido aluno de destaque na época da escola, Jim acaba conseguindo apenas um emprego abaixo das suas expectativas no depósito (WILLIAMS, 1999, p. 50).

Embora relacionadas de certa maneira ao contexto histórico e social, ambas as obras analisadas contêm elementos comuns característicos do trágico, como o conflito entre querer e dever e os embates entre os personagens. Assim, apesar de não existir mais a tragédia como na Grécia antiga, elementos trágicos permanecem presentes em dramas modernos, mostrando-se atuais. Afinal, peças como *Filoctetes* e *O zoológico de vidro* não lidam com questões que dizem respeito

9 “fundamentally enslaved section of American society”.

apenas aos gregos antigos ou aos americanos do século XX, mas à condição humana.

REFERÊNCIAS:

ARISTÓTELES. *Poética*. In: GAZONI, Fernando Maciel. *A Poética de Aristóteles*: tradução e comentários. 2006. 131 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo. Disponível em: [http://filosofia.fflch.usp.br/sites/filosofia.fflch.usp.br/files/posgraduacao/defesas/2006_mes/Fernando_Gazoni_A_Poetica_de_Aristoteles.pdf] Acesso em: 11/02/2015.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

FERREIRA, José Ribeiro. Introdução. In: SÓFOCLES. *Filoctetes*. 3. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/Junta Nacional de Investigação Científica e Tecnológica, [1997].

GOETHE, Johann Wolfgang. *Escritos sobre literatura*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2000.

KING, Thomas L. Irony and Distance in *The Glass Menagerie*. *Educational Theatre Journal*, Baltimore, v. 25, n. 2, p. 85-94, May 1973.

LEME, Viviane Maria. *A concepção da tragédia moderna em The Crucible e A View from the Bridge de Arthur Miller*. 2007. 147 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo. Disp. em: [http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8147/tde-07112007-131916/publico/TESE_VIVIANE_MARIA_LEME.pdf] Acesso em: 11/02/2015.

LESKY, Albin. *A tragédia grega*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.

ROMILLY, Jacqueline de. *A tragédia grega*. Lisboa: Edições 70, 1997.

SÓFOCLES. *Filoctetes*. 3. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/Junta Nacional de Investigação Científica e Tecnológica, [1997].

SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2004.

VALK, Frank Vander. Sophocles' *Philoctetes* and the Construction of Political Identity. *Midsouth Political Science Review*, Conway, v. 11, p. 39-58, 2010. Disponível em: [[http://02c8a40.netsolhost.com/Vander%20Valk%20\(2010\).pdf](http://02c8a40.netsolhost.com/Vander%20Valk%20(2010).pdf)]. Acesso em: 11/02/2015.

WILLIAMS, Tennessee. *The Glass Menagerie*. New York: New Directions, 1999

Nota do editor:

Artigo submetido para avaliação em: 12 de julho de 2016.

Aprovado em sistema duplo cego em: 12 de setembro de 2016.