



## Tennessee Williams e Erwin Piscator: influências, divergências e a colaboração no Dramatic Workshop

## Tennessee Williams and Erwin Piscator: influences, divergences and the Dramatic Workshop collaboration

<https://doi.org/10.5281/zenodo.14859583>

Fernando Bustamante<sup>1</sup>

### Resumo

No início da década de 1940, Tennessee Williams passou por uma experiência de aprendizagem e trabalho no Dramatic Workshop, escola teatral dirigida pelo expoente do teatro político Erwin Piscator em Nova York. O artigo pretende explorar brevemente a relação e os debates entre os dois artistas e, a partir do projeto de encenação não efetivado de *Battle of angels* (*Batalha dos anjos*) no Studio Theatre ligado ao Dramatic Workshop e da análise de procedimentos estilísticos provenientes do teatro épico em *The glass menagerie* (*À margem da vida*), refletir sobre as influências do pensamento e da prática teatral de Piscator sobre Williams, bem como a forma como estas são apropriadas e ressignificadas por este.

**Palavras-chave:** Teatro épico; Teatro plástico; *Battle of angels*; *The glass menagerie*; Dramaturgia estadunidense.

### Abstract

In the early 1940s, Tennessee Williams went through a learning and working experience at the Dramatic Workshop, a theatre school directed by the political theatre exponent Erwin Piscator in New York. The article intends to briefly explore the relationship and debates between the two artists and, by analyzing the dropped staging project for the *Battle of angels* in the Dramatic Workshop's Studio Theatre and the stilistical procedures which originated in epic theatre used in *The glass menagerie*, reflect on the influences of Piscator's theatrical thinking and practice upon William's work, as well as the way by which those are appropriated and reshaped by him.

**Keywords:** Epic Theatre. Plastic Theatre. *Battle of angels*; *The glass menagerie*; North-American Drama.

---

<sup>1</sup> Formado em Letras pela USP, realizou pesquisa de mestrado sobre a obra de John Reed e de doutorado sobre a obra de Erwin Piscator, ambos no Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês da FFLCH-USP. E-mail: bustamantefer@gmail.com.

## O sentido da arte e as primeiras influências políticas e não realistas

Tennessee Williams, um dos mais consagrados dramaturgos de nossa época, e Erwin Piscator, precursor do teatro político e épico, são dois dos nomes mais relevantes para o teatro mundial no século XX. Suas trajetórias se cruzaram durante o exílio estadunidense de Piscator, que, fugindo do governo nazista instalado em seu país natal, migrou inicialmente para a URSS em 1931 – de onde fugiu em 1936 para escapar às perseguições do stalinismo aos artistas – em seguida para a França, e, finalmente, para os Estados Unidos, em 1939, onde residiria até seu retorno à Alemanha Ocidental em 1951, fugindo da caça aos comunistas, particularmente por meio da House Un-American Activities Committee (Comitê de Atividades Antiamericanas) do Congresso dos EUA.

No período em que residiu nos EUA, Piscator dirigiu o Dramatic Workshop (Oficina Dramática) e seu Studio Theatre (Teatro Estúdio) – uma escola e um teatro profissional ligados à New School for Social Research (Nova Escola para a Pesquisa Social) até o ano de 1949, quando passaram a existir de forma independente. Foi ali que Tennessee Williams conheceu Piscator, tendo sido selecionado para uma bolsa de estudos nos Playwright's Seminar (Seminários de Dramaturgia) coordenados por John Gassner e Theresa Helburn.

Nesse momento, Williams já contava alguns anos dedicados à dramaturgia e estava decidido a persegui-la como uma carreira, aos moldes do teatro profissional estadunidense (contava, por exemplo, com uma agente, Audrey Wood, desde 1939).

Em 1937-38 havia participado do programa de escrita dramática na Universidade de Iowa dirigido por E. C. Mabie, um veterano do Federal Theatre Project<sup>2</sup> (Projeto Federal de Teatro) que trouxera para Iowa as formas de teatro político incorporadas pelo projeto governamental dirigido por Hallie Flanagan – tais como os *agitprops* (teatro de agitação e propaganda) e os Living Newspapers (Jornais Vivos). Nesse curso, Williams escreveu uma dramatização em um ato para um dos Living Newspapers, chamada *Quit eating! (Pare de comer!)* que tratava de uma greve de fome de detentos. A peça se baseou no episódio da greve prisional de Statesville, em Illinois, contra a redução da concessão de condicionais de 1.300 para 240 (Murphy, 2014, p. 20).

---

<sup>2</sup> O programa foi uma iniciativa do New Deal do governo Roosevelt e representou a maior iniciativa de financiamento público teatral até hoje na história dos EUA. Foi fechado em 1939 após pressão da HUAC, que acusava o programa de “comunista” por suas temáticas e inspirações estéticas filiadas à esquerda. O próprio Williams tentou ingressar no programa (Costa, 2001, p. 133).

No período inicial de sua produção, parte considerável das peças de Williams tinham um forte apelo social, tais como *Candles to the sun (Velas ao sol)*, de 1937, sobre uma greve de mineradores de carvão; *Fugitive kind (Vidas em fuga)*, na tradução brasileira de sua adaptação cinematográfica), do mesmo ano, sobre habitantes de um hotel urbano decadente; e *Not about nightingales (Não sobre rouxinóis)*, do ano seguinte, sobre os abusos do sistema prisional (uma elaboração feita a partir de *Quit eating!*). Todas estas escritas para serem encenadas pelos Mumpers de Saint Louis, dirigidos por Willard Holland (Murphy, 2014, p. 9).

Essas temáticas políticas poderiam aproximar Williams e Piscator, já que este via no teatro um meio para a educação política do público e toda a elaboração de seu teatro épico desde a década de 1920 na Alemanha tinha como finalidade a atuação política. Em suas palavras: “Nossa arte surgiu da consciência do real com a vontade de destruir essa realidade. Fundamos o teatro político (não por amor à política, precisamente) para contribuir, no que nos corresponde, com a grande luta pela nova configuração de nosso mundo” (Piscator, 2013, p. 89).

Contudo, o ímpeto de uma dramaturgia com forte ênfase política havia desvanecido na escrita de Williams junto com os anos 1930 e o momento histórico em que militância política e renovação teatral haviam caminhado lado a lado nos EUA. Em uma carta a Piscator de 13 de agosto de 1942, escrita durante um momento de muita apreensão em que, em meio a dificuldades financeiras, havia enviado a sua agente uma comédia com *o objetivo muito inglório* de conseguir algum dinheiro, o autor especula sobre o propósito da arte em um sentido muito diverso:

É um tipo de último e desesperado arremesso dos dados literários em direção à Broadway, e então eu espero que algo aconteça e crio uma religião da simples perseverança. Isto, Sr. Piscator, é o que chamo de a religião do homem pobre (ou artista) – a Simples Perseverança! Não é o *ópio* do povo, é o seu *pão* e seu *vinho*.<sup>3</sup> É do que eles vivem, as pobres e condenadas ovelhas, e não *sabem*. Essa grande explosão trovejante, a *guerra* – me pergunto se não forçará demais a perseverança – e obrigará o rebanho humano a buscar uma nova religião que seja mais gratificante!

O que estamos fazendo, nós, pessoas que juntamos palavras, que projetamos nossas sombras nos palcos – senão tentar criar um novo e sólido mito – ou *fé* – ou *religião* – em lugar deste ressecado e *sem fruto* da ‘simples perseverança’? (Williams,

---

<sup>3</sup> Aqui Williams faz referência à célebre passagem de Marx “A miséria *religiosa* constitui ao mesmo tempo a *expressão* da miséria real e o *protesto* contra a miséria real. A religião é o suspiro da criatura oprimida, o ânimo de um mundo sem coração, assim como o espírito de estados de coisas embrutecidos. Ela é o *ópio* do povo.” (Marx, 2010, p. 145, grifos do autor), um tema que provavelmente figurou em seus diálogos com Piscator.

Ironicamente, Piscator via seu teatro político como uma herança impressa pelo fogo da Primeira Guerra, durante a qual ele servira no *front*. No entanto, as diferenças entre os dois não impediram que a relação entre Williams e Piscator deixasse marcas no jovem autor. Mas de que forma o veterano do teatro épico e político influenciaria o dramaturgo que procurava o espaço vital para estabelecer seu teatro?

### O Dramatic Workshop: do seminário de dramaturgia à influência em *The glass menagerie*<sup>5</sup>

A questão das influências que estão impressas na obra de um autor é sempre um tema espinhoso, dado que documentos e relatos podem nos fornecer pistas e evidências para corroborar análises, mas há sempre uma margem para a especulação. No caso da influência que Erwin Piscator pode ter exercido sobre Tennessee Williams, em particular no momento em que este se encontrava no limiar da fama, há indícios reveladores que, no entanto, muitas vezes sofrem uma apreciação injusta por parte de pesquisadores. É o caso, por exemplo, do artigo “Plastic theatre and selective realism of Tennessee Williams” (“Teatro plástico e o realismo seletivo de Tennessee Williams”), de Nudžejma Durmišević, em que todas as marcas de elementos épicos que são detectados na obra de Williams são atribuídas à influência de Bertolt Brecht, e não de Piscator, a quem o artigo se refere como “primeiramente um expressionista” (Durmišević, 2018, p. 104).<sup>6</sup> Ou ainda na obra de

---

<sup>4</sup> “It is sort of a last, desperate throw of the literary dice in the direction of Broadway, and so I wait for something to happen and make a religion out of simple endurance. That, Mr. Piscator, is what I call the poor man’s (or artist’s) religion. - Simple Endurance! It is *not* the *opium* of the people, it is their *bread* and their *wine*. It is what they live on, poor, damned sheep, and don’t *know* it. This great blast of lightning, the *war* – I wonder if it will not stretch endurance too far – and force the human sheep to look for a new faith that is more rewarding.

What we are doing, we people who put words together, who project our shadow on stages – but trying to create a new and solid myth – or *faith* – or *religion* – in place of the old and dessicated and *fruitless* one of ‘simple endurance’?”

<sup>5</sup> Em português encontramos traduções com os seguintes títulos: *À margem da vida*, *Algemas de cristal* ou *O zoológico de vidro*.

<sup>6</sup> (“primarily an expressionist”). A confusão da autora em relação a Piscator ser “primeiramente um expressionista” pode derivar da escolha de autores expressionistas como Ernst Toller para encenações do diretor. No entanto, ele sempre foi o primeiro a dizer que tais textos apresentavam inadequações em relação à sua concepção épica, e por isso fazia mudanças substanciais nestes. Sua apreciação do expressionismo pode ser vista, por exemplo, nesse trecho escrito em 1966: “Os expressionistas haviam superado o romantismo tardio e o naturalismo, mas não conseguiram de desgarrar deles completamente. [...] Foi o maior obstáculo ao teatro épico-político, com suas patéticas generalizações não comprometidas e sua inevitável imprecisão: toda a criação dramática de Toller serve de exemplo dessa luta contra si mesmo” (Piscator, 2013, p. 293).

Brenda Murphy (2014, p. 37), que cita o seminário de Gassner e Helburn relacionando-o apenas à New School for Social Research, sem referência alguma ao Dramatic Workshop ou a Piscator.

O encobrimento da importância de Piscator para a elaboração do teatro épico sob a sombra de Brecht é frequente, mas particularmente chamativo no caso de obras que tratam de Tennessee Williams, alguém que trabalhou diretamente com Piscator – mas nunca com Brecht.

Em uma carta escrita a David Staub em 1948, Gassner afirma acreditar que a bolsa de estudos para o seminário de dramaturgia foi concedida a Williams em 1941. Ali, tendo chamado a atenção dos dois professores, ambos ligados ao Theater Guild (Guilda Teatral), a peça *Battle of angels* fora levada ao grupo, que decidiu produzi-la.

No entanto, Gerhart Probst chama a atenção para o fato de que o próprio Williams, no prefácio da edição em livro de *Orpheus descending* (Orfeu Decaindo) e *Battle of angels*, afirma que ele havia escrito a peça já em 1939, em Saint Louis (no ano anterior à inauguração do Dramatic Workshop). Probst aventa a possibilidade de que uma versão reformulada da peça tenha sido discutida no Dramatic Workshop visando a produção desta no Studio Theatre (Probst, 1991, p. 78-79).

Já Richard Kramer afirma que a participação de Williams nos seminários de dramaturgia se deu em 1940, e que a produção comercial de *Battle of angels* em Boston foi consequência de seu contato com Gassner e Helburn, tal como afirmado na carta de Gassner (Kramer, 2002, p. 4). Esta versão é confirmada pelas próprias cartas de Williams, que em março de 1940 escreve à sua mãe afirmando que “O Theatre Guild manifestou um interesse súbito e inesperado em minha nova peça”<sup>7</sup> e que Gassner estava “tremendamente entusiasmado com ela”,<sup>8</sup> tendo afirmado que era “a melhor peça que havia lido em um ano”<sup>9</sup> e que tinha intenção de produzi-la no outono se os outros dois leitores a aprovassem (Williams, 2000, p. 240). E, no mês seguinte, relata em outra carta: “O Guild se encontrou na aula essa tarde, a peça foi minuciosamente dissecada e muitas mudanças foram sugeridas” (Williams, 2000, p. 241).<sup>10</sup>

---

<sup>7</sup> “The Theatre Guild has taken a sudden, unexpected interest in my new play.”

<sup>8</sup> “tremendously excited over it.”

<sup>9</sup> “the best play he had read in a year.”

<sup>10</sup> “The Guild had a meeting at the class this afternoon, the play was thoroughly dissected and many changes were suggested.”

A temporada da peça em Boston foi considerada um fracasso, ficando em cartaz entre 30 de dezembro de 1940 e 11 de janeiro de 1941, e não chegando a ir para os palcos de Nova York – a versão revista pelo autor que seria encenada não foi aprovada pelo grupo. Posteriormente, em 1942, Piscator e Williams discutiram a possibilidade de uma montagem no Studio Theatre do Dramatic Workshop em meio a uma difícil situação financeira durante a qual um pedido de bolsa feito por Williams foi negado na instituição. Piscator, então, ofereceu um emprego a Williams em um trabalho publicitário no Studio Theatre, mas acabou retirando a proposta por “não ter recebido notícias” de Williams. No entanto, afirma estar à procura de um financiador privado para uma bolsa (Williams, 2000, p. 394).

A discussão sobre os planos de encenação de *Battle of angels* no Studio Theatre, da qual nos restam poucos fragmentos, é emblemática em relação às diferenças irreconciliáveis entre as concepções de Piscator e de Williams. Em duas cartas de fevereiro de 1942, Williams se refere a uma nova cena, um interlúdio que seria inserido entre os atos II e III de *Battle of angels* e teria a função de explicar “a transição de Val, o amante, para Val, o evangelista”:

O pregador negro é, obviamente, uma aparição mais figurativa do que real. Ele é a ‘verdade que clama nas ruas e nenhum homem ouve’. Sua aparição marca o ponto de virada, a ascensão ao terceiro nível, e no Terceiro Ato que se segue a esse interlúdio, eu posso arrematar com alusões condizentes. Nossos métodos podem diferir, mas nossos sentidos são idênticos. Eu acredito que você verá que há apenas uma diferença de método, e que todo artista deve mostrar o seu próprio (Williams, 1957, p. vi<sup>11</sup> *apud* Probst, 1991, p. 73).<sup>12</sup>

A outra carta – além de expressar o limite imposto pelo autor para as mudanças propostas pelo diretor – deixa claro qual seria a função desta cena, como uma tentativa de conciliar as concepções de Piscator e Williams:

Eu estou trabalhando em uma cena-sonho entre os Atos dois e três na qual Jonathan West, o pregador negro, aparece a Val, que havia caído no sono na loja, e em uma ~~longa~~ e apaixonada exortação, o impele a carregar ‘a tocha’ pelos povos oprimidos. Isto será feito em poesia e com um coral cantando no fundo (vozes negras), e sinos na torre da igreja. (Vozes fora do palco)  
Eu acho que se usarmos isto, devemos fazer sem um prólogo – seria desnecessário

<sup>11</sup> WILLIAMS, Tennessee. Preface. In: WILLIAMS, Tennessee. **Orpheus descending and Battle of angels**. New York: New Directions, 1957.

<sup>12</sup> “The Black preacher is, of course, a rather figurative than actual apparition. He is the ‘truth that cries out in the streets and no man hears’. His visitation marks the turning point, the ascension to the third level, and in Act Three which follows this interlude, I can tie it up with suitable allusions. Our methods may differ, but our meanings are identical. I think you will see there is only a difference of method and every artist has to show his own.”

e duvido mais e mais do valor artístico do prólogo.

Essa é *categoricamente* a última e única *grande* mudança que vou fazer no texto. Eu sairei do hospital (Deo Volente) na quarta-feira à noite ou quinta de manhã e espero que tenha chegado à sua decisão final até então, já que ou vou permanecer por conta de uma produção teatral definitiva ou retornarei ao Sul imediatamente – eu não posso permanecer mais e esperando, e incertezas são sempre muito agoniantes para mim – elas me desencorajam profundamente e sugam minhas energias. Se você desejar seguir com a escalação do elenco enquanto estou no hospital você pode fazer isto sem mim. Audrey Wood, minha agente, pode me representar na escalação dos atores já que é uma excelente avaliadora e conhece a peça de uma longa experiência com ela. Eu também poderia entrevistar atores aqui no St. Luke. Além disso, tenho completa confiança em seu teatro em tais matérias (Williams, 2000, p. 372, grifos do autor).<sup>13</sup>

A mudança introduzida por Williams procura responder às exigências de Piscator em um sentido épico-político, colocando em primeiro plano as questões sociais e submetendo as personagens e a trama a esse intuito. A prova de que a mudança não agradava a Williams está no fato de que tal cena nunca foi incluída nas publicações que fez na peça, nem em sua versão posterior, *Orpheus descending*. Em uma carta de julho, Williams relata a Audrey Wood uma conversa com Piscator – talvez com um exagero exacerbado pela frustração do fracasso das tratativas – que indica o núcleo da questão:

Ele olhou para mim com pesar e disse: “Sr. Williams, você escreveu uma peça fascista – todos os seus personagens estão egoistamente perseguindo seus pequenos objetivos e metas pessoais na vida com um implacável desprezo pelos males e sofrimentos do mundo ao seu redor.” - um homem com essa ausência de humor não é alguém para eu lidar! (Williams, 2000, p. 387-388).<sup>14</sup>

Contudo, conforme as conversas entre os dois demonstraram, não se tratava de uma diferença de método com o intuito de chegar a um fim idêntico, como afirmara Williams – talvez com a vã esperança de com esse argumento sensibilizar o diretor para

---

<sup>13</sup> “I am working on a dream-scene between Acts two and three in which Jonathan West, the negro preacher, appears to Val who has fallen asleep in the store, and in a ~~long and~~ passionate exhortation impells him to carry on ‘the torch’ for the oppressed peoples. This will be done in poetry and with a background of choral singing (negro voices) and bells in the church tower. (Voices offstage)

I think if we use this we must do without a prologue – it would be unnecessary and I doubt more and more of the artistic worth of the prologue.

This is *positively* the last and only *major* change which I am going to make in the script. I will be out of the hospital (Deo Volente) by Wednesday night or Thursday morning and I hope that you will have come to your final decision by that time as I will then either remain on account of a definite play production or return South at once – I cannot afford to stay longer and waiting and uncertainty are always so agonizing to me – they discourage me profoundly and drain my energies away. If you wish to go ahead with casting while I am in the hospital you may do that without me. Audrey Wood, my agent, can represent me in casting as she is an excellent judge of actors and knows the play from long experience with it. I could also interview actors here at St. Luke’s. Then I have complete confidence in your theatre in such matters.”

<sup>14</sup> “He looked at me mournfully and said, ‘Mr. Williams, you have written a Fascist play – all of your characters are selfishly pursuing their little personal ends and aims in life with a ruthless disregard for the wrongs and sufferings of the world about them.’ - A man that lacking in humour is not for me to deal with!”

acatar mudanças aquém do que lhe era exigido. Para Williams, atmosfera, sentimento e emoções eram fundamentais; para Piscator, todos os métodos se subordinavam ao sentido político, como deixou claro inúmeras vezes, tal como nessa passagem:

Se o teatro possui um significado em nossa época, seu propósito deve ser o de nos ensinar – sobre as relações humanas, o comportamento humano, as capacidades humanas. É para essa tarefa, conscientemente, sugestivamente e descritivamente, que o Teatro Épico é mais adequado. Ele sacrifica a atmosfera, emoção, caracterização, poesia e, acima de tudo, magia por uma troca mútua de problemas e experiências com o público. Em outras palavras: o propósito do Teatro Épico é aprender a pensar mais do que a sentir – se mover sobre a superfície da corrente em vez de se perder nela (Ley-Piscator, 1967, p. 13).<sup>15</sup>

Se, para Williams, o prólogo deveria ser descartado por duvidar de seu valor artístico, para Piscator seria um recurso que traria à tona um explícito sentido político à peça. Era com esse fim que Piscator insistia com Williams em relação às modificações que pudessem transformar o sentido geral da peça, da mesma forma como havia feito com Ernst Toller e outros autores. Esse hábito de remodelar o texto conforme as exigências do teatro épico lhe rendeu, segundo ele próprio, a fama de um massacrador de autores (Piscator, 2013, p. 250).

Piscator afirmava que “A reelaboração das obras, pela qual tantas vezes fui criticado, não se devia a meu especial sadismo contra os autores, mas sim à necessidade de *aprofundar* o lado social, econômico e político dessas obras, cuja problemática, no melhor dos casos, era psicologizante” (Piscator, 2013, p. 95, grifo do autor). Essa passagem, escrita em 1929, poderia se referir à obra de Williams. A crítica relativa ao escopo da peça ser focado em objetivos individuais das personagens, ignorando o mundo ao redor, retrata isso.

Não é de se admirar que Williams e Piscator não tenham chegado a um entendimento, e a montagem de *Battle of angels* no Dramatic Workshop não tenha ocorrido, tendo deixado como remanescente testemunhal o contrato não assinado do acordo (Probst, 1991, p. 109).

O processo, no entanto, não foi vão para Williams: tendo sido assistente de produção de Piscator na montagem de sua adaptação do romance *Guerra e paz*, de Liev

---

<sup>15</sup> “If theatre has any meaning at all in our time its purpose should be to teach us – of human relation, human behavior, human capacities. It is to this task, consciously, suggestively and descriptively, that Epic Theatre is best suited. It sacrifices atmosphere, emotion, characterization, poetry and, above all, magic for the sake of a mutual exchange of problems and experiences with the audience. In other words: the purpose of Epic Theatre is to learn how to think rather than to feel – moving above the stream rather losing oneself in it.”



Tolstói, em cartaz entre 20 e 31 de março de 1942 no Studio Theatre, Williams aprendeu de perto como Piscator concebia uma peça. Dessa experiência derivam, provavelmente, as mais perceptíveis influências do veterano sobre o jovem dramaturgo. Estas seriam observáveis sobretudo no longo trabalho dramaturgico que Williams realizou a partir do que inicialmente era uma peça de um ato batizada como *Spinning song*, segundo ele “uma peça motivada pela tragédia de minha irmã” (Murphy, 2014, p. 53).<sup>16</sup> O texto foi intensamente retrabalhado, gerando um conto denominado “Portrait of a girl in glass” (“Retrato de uma Garota em Vidro”), um roteiro cinematográfico sob o nome *The gentleman caller* (*O pretendente*, em tradução livre), que foi submetido pelo autor e rejeitado pelo estúdio MGM durante o breve período que Williams foi contratado como roteirista, bem como a peça em um ato *The pretty trap* (*A bela armadilha*) e se tornando, por fim, a peça *The glass menagerie*, que marcaria a história do autor como seu primeiro sucesso comercial (Murphy, 2014, p. 54).

Em uma carta a Margo Jones de março de 1944, há uma passagem expressiva em que Williams diz: “reescrevi completamente aquela coisa nauseante que li para você em Pasadena, *The gentleman caller*. Estava com medo de deixar qualquer coisa naquela condição, então refiz tudo” (Murphy, 2014, p. 55).<sup>17</sup> Em outubro, envia uma versão quase finalizada do mesmo texto, agora nomeado *The fiddle in the wings* (*Violinos nos bastidores*), sobre a qual diz: “Está tudo feito, exceto pela *primeira* cena, que é muito complicada, já que deve estabelecer todas as convenções não realistas usadas na peça – eu a chamo de ‘uma peça com música’” (Murphy, 2014, p. 55, grifo do autor).<sup>18</sup>

Não seria possível aqui fazer uma análise pormenorizada desse tortuoso trajeto de elaboração que levou anos (“foi um *inferno* escrevê-la!”, ele disse a Wood), mas a consideração sobre a passagem de uma “coisa nauseante” a uma peça com “convenções não realistas” são já um forte indicativo da influência de Piscator que seria perceptível na versão final do texto.

As notas do autor para a produção que antecedem o texto de *The glass menagerie* possuem o valor de um manifesto, em que Williams não apenas faz indicações concernentes à produção da peça, mas tece considerações sobre as concepções que havia

---

<sup>16</sup> “a play suggested by my sister’s tragedy.”

<sup>17</sup> “did a complete re-write of the nauseous thing I read you in Pasadena, *The gentleman caller*. I was afraid to leave anything in that condition, so I did it over.”

<sup>18</sup> “All done but the *first* scene, which is a very tricky one, as it must establish all the non-realistic conventions used in the play – I call it ‘a play with music’.”

desenvolvido em relação ao teatro e à representação:

Essas observações não possuem apenas o sentido de um prefácio a essa peça em particular. Elas estão relacionadas à concepção de um teatro novo, plástico, que deve tomar o lugar do exaurido teatro de convenções realistas se o teatro quiser retomar sua vitalidade como parte de nossa cultura (Williams, 199, p. xix).<sup>19</sup>

Assim, Williams se coloca em posição antagônica ao realismo que hegemonizava a tradição teatral estadunidense. Tendo participado de experiências de Living Newspapers, parte do arsenal do teatro de *agitprop* que vigorou no teatro operário e de esquerda da década precedente, o autor tinha já alguma experiência com formas teatrais que extrapolavam os limites do realismo.

É verdade que Williams chega a justificar a ruptura de tais convenções a partir do fato de que a peça era centrada em lembranças: “Sendo uma ‘peça de memórias’, *The glass menagerie* pode ser apresentada com uma incomum liberdade em relação às convenções” (Williams, 1999, p. xix).<sup>20</sup> Contudo, ele também sustenta a extrapolação de tais convenções a partir da ideia de uma busca por autenticidade:

O expressionismo e todas as outras técnicas não convencionais no drama possuem apenas um objetivo válido, e este é uma aproximação maior da verdade. Quando uma peça emprega técnicas não convencionais ela não está, ou certamente não deveria estar, tentando fugir à sua responsabilidade de lidar com a realidade, ou de interpretar a experiência, mas está efetivamente tentando, ou deveria estar, encontrar uma maior aproximação, uma expressão mais vívida e penetrante das coisas tais como elas são (Williams, 1999, p. xix).<sup>21</sup>

Essa passagem apresenta imensa semelhança em relação a considerações de Piscator sobre a técnica, tal como nesse texto de 1928:

Nosso ponto de partida é precisamente essa realidade excessivamente real e utilizamos todos os recursos possíveis para expressá-la. O que são para nós o cinema, os cenários móveis, as máquinas ou o óleo lubrificante? São apenas recursos. Nossa meta se situa na realidade (Piscator, 2013, p. 89).

Contudo, se há uma aproximação entre ambos concernente à ideia de que as técnicas mais diversas devem ser empregadas com o objetivo de se aproximar da verdade

---

<sup>19</sup> “These remarks are not meant as a preface only to this particular play. They have to do with a conception of a new, plastic theatre which must take the place of the exhausted theatre of realistic conventions if the theatre is to resume vitality as part of our culture.”

<sup>20</sup> “Being a ‘memory play’, *The glass menagerie* can be presented with unusual freedom of convention.”

<sup>21</sup> “Expressionism and all other unconventional techniques in drama have only one valid aim, and that is a closer approach to truth. When a play employs unconventional technique, it is not, or certainly shouldn’t be, trying to escape its responsibility of dealing with reality, or interpreting experience, but is actually or should be attempting to find a closer approach, a more penetrating and vivid expression of things as they are.”

ou realidade, sem dúvida há uma distinção em relação ao que tais termos significam. Para Piscator, trata-se da realidade social, econômica, política; para Williams, a verdade remete à subjetividade das personagens, a uma realidade emotiva ligada às percepções pessoais de Laura, Amanda, Tom e Jim, as personagens que procuram lidar com a situação concreta mediados por seus próprios desejos, angústias, medos e sonhos.

Para poder expressar tais verdades subjetivas, Williams se vale do aprendizado com Piscator, buscando empregar as mesmas técnicas que o diretor utilizava para enfatizar os aspectos econômicos, históricos e sociais, mas com a finalidade narrativa de ressaltar aspectos de atmosfera e subjetividade. A função épica, no sentido de narrativa, é apropriada para esta finalidade, fazendo com que a qualidade dramática (dialógica) da peça seja diminuída ou transformada a partir da condução proposta pelas técnicas empregadas em um âmbito que extrapola “a peça estritamente realista, com sua genuína geladeira e seus autênticos cubos de gelo” (Williams, 1999, p. xix).<sup>22</sup> Para Williams, neste tipo de peça, “seus personagens que falam exatamente como seu público fala correspondem ao cenário acadêmico e possuem a mesma virtude da exatidão fotográfica”,<sup>23</sup> uma exatidão estéril, já que

a verdade, a vida ou a realidade são uma coisa orgânica que a imaginação poética pode representar ou sugerir, em sua essência, apenas por meio da transformação, pela mudança em outras formas que não aquelas que estavam meramente presentes em aparência (Williams, 1999, p. xix).<sup>24</sup>

Com tal intuito, o autor utiliza recursos característicos do teatro épico, tais como a estruturação da peça em cenas episódicas em vez de atos com unidade de tempo e ação; a introdução de um personagem-narrador; o uso da projeção de imagens e legendas; a iluminação com função narrativa.

Em relação ao dispositivo de tela (*screen device*), Williams alerta que é a única diferença importante entre o original e a versão encenada da peça, por opção do diretor Eddie Dowling, que decidiu não utilizar a tela. Ainda que Williams afirme “não lamentar a omissão desse aparato da atual produção da Broadway” (1999, p. xx),<sup>25</sup> ele discorre sobre sua função nas notas, apontando em primeiro lugar para um papel estruturante da peça:

---

<sup>22</sup> “the straight realistic play, with its genuine Frigidaire and authentic ice-cubes.”

<sup>23</sup> “its characters that speaks exactly as its audience speaks, corresponds to the academic landscape and has the same virtue of a photographic likeness.”

<sup>24</sup> “truth, life, or reality is an organic thing which the poetic imagination can represent or suggest, in essence, only through transformation, through changing into other forms than those which were merely present in appearance.”

<sup>25</sup> “I do not regret the omission of this device from the present Broadway production.”

Em uma peça episódica, como esta, a estrutura básica ou linha narrativa pode se encontrar obscurecida em relação ao público. O efeito pode parecer mais fragmentário do que estrutural. Isto pode ser menos culpa da peça do que de uma falta de atenção do público. A legenda ou imagem na tela reforçarão o efeito do que é meramente aludido na escrita e permitir que o ponto principal seja apresentado de forma mais simples e leve do que se a responsabilidade inteira recaísse sobre o texto falado (Williams, 1999, p. xx).<sup>26</sup>

Atribui-se, portanto, um papel narrativo, que comenta a ação e conduz o olhar do público; a diferença entre o papel atribuído por Williams e aquele que era empregado por Piscator é que, no caso deste, o papel narrativo atribuído à projeção era o de extrapolar a situação em cena, incluindo contextos históricos e sociais no âmbito representativo, os quais conferem um sentido maior a partir do qual entender a situação dramática. Williams apresenta outra função às projeções que se referem diretamente ao aspecto sensível, e não narrativo: “Além desse valor estrutural, acredito que a tela terá um definitivo apelo emocional, menos definível mas tão importante quanto” (Williams, 1999, p. xx).<sup>27</sup>

Em relação à música, também comentada pelo autor nas suas notas, há um papel mais destacadamente emotivo, em consonância com o ambiente nostálgico da peça. Mas também atribui a ela um elemento coesivo, de estruturação, de forma semelhante ao que atribui às projeções:

[...] é a música mais leve e delicada do mundo, e talvez a mais triste. [...] Ela serve como um fio de conexão e alusão entre o narrador, com seu ponto separado no espaço e tempo, e o assunto de sua história. Entre cada episódio ela retorna, como referência à emoção, nostalgia, que é a condição primária da peça (Williams, 1999, p. xxi).<sup>28</sup>

O mesmo tipo de combinação de funções pode ser verificado nos comentários sobre a iluminação: em parte, ela cumpre a função de criar uma ambientação (ainda que não realista, aproximando-se de uma perspectiva expressionista): “Acompanhando a atmosfera da memória, o palco é escuro”;<sup>29</sup> ou ainda: “A luz sobre Laura deve ser distinta das demais, apresentando uma claridade imaculada peculiar, tal como a luz utilizada em

---

<sup>26</sup> “In an episodic play, such as this, the basic structure or narrative line may be obscured from the audience; the effect may seem fragmentary rather than architectural. This may not be the fault of the play so much as a lack of attention in the audience. The legend or image upon the screen will strengthen the effect of what is merely allusion in the writing and allow the primary point to be made more simply and lightly than if the entire responsibility were on the spoken lines.”

<sup>27</sup> “Aside from this structural value, I think the screen will have a definite emotional appeal, less definable but just as important.”

<sup>28</sup> “[...] it is the lightest, most delicate music [in the world and perhaps the saddest. [...] It serves as a thread of connection between the narrator with his separate point in time and space and the subject of his story. Between each episode it returns as reference to the emotion, nostalgia, which is the first condition of the play.”

<sup>29</sup> “In keeping with the atmosphere of memory, the stage is dim.”

pinturas antigas de santos femininos ou madonnas”,<sup>30</sup> e compara com a iluminação a ser empregada àquela dos quadros do pintor El Greco (Williams, 1999, p. xx-xxi).

Contudo, essa também apresenta uma função claramente narrativa, de justaposição e montagem, remetendo à função épica da iluminação: “Pontos de luz estão focados em áreas ou atores selecionados, às vezes em oposição ao que é o centro aparente” (Williams, 1999, p. xx).<sup>31</sup> Um exemplo desse tipo de função narrativa da luz ocorre quando Tom diz, na cena 4: “Você sabe que não é preciso muita inteligência para se enfiar em um caixão pregado, Laura. Mas quem diabos jamais conseguiu sair de um sem remover um só prego?”,<sup>32</sup> e nesse momento a luz incide sobre o retrato do pai que abandonou o lar, dando uma resposta à pergunta (Williams, 1999, p. 27-28).

E, finalmente, Tom, o personagem que também é narrador, além de representar um elemento típico do teatro épico de Piscator, tem notável semelhança com o mesmo tipo de narrador empregado na montagem de *Guerra e paz* da qual Williams participara em 1942: Pierre Besuchov também é, na adaptação escrita por Piscator e Alfred Neumann, um personagem-narrador que interrompe cenas para se dirigir ao público. Williams não se refere a ele nas notas, mas sim na primeira rubrica da peça, afirmando que “O narrador é francamente uma convenção da peça. Ele toma qualquer licença em relação às convenções dramáticas que seja conveniente a seus propósitos” (Williams, 1999, p. 4).<sup>33</sup>

Já em sua primeira fala, o narrador afirma que trará ao espectador a “verdade no agradável disfarce de ilusão”,<sup>34</sup> e apresenta o “pano de fundo social da peça”<sup>35</sup> mencionando a guerra civil na Espanha, o bombardeio da cidade de Guernica, e protestos e revoltas em cidades como Chicago, Cleveland e Saint Louis. (Williams, 1999, p. 5). Essa sucinta apresentação de um contexto social e político remete imediatamente ao uso que Piscator faria de um narrador, no entanto, é algo acessório no âmbito da peça, não cumprindo nenhum papel próprio na trama, servindo predominantemente para mostrar que a ação se situa em um tempo passado. Se para Piscator o enredo envolvendo as personagens é uma forma de ilustrar e problematizar as questões sociais, na peça de

<sup>30</sup> “The light upon Laura should be distinct from the others, having a peculiar pristine clarity such as light used in early religious portraits of female saints or madonnas.”

<sup>31</sup> “Shafts of light are focused on selected areas or actors, sometimes in contradistinction to what is the apparent center.”

<sup>32</sup> “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?”

<sup>33</sup> “The narrator is an undisguised convention of the play. He takes whatever license with dramatic convention as is convenient to his purposes.”

<sup>34</sup> “truth in the pleasant disguise of illusion.”

<sup>35</sup> “the social background of the play.”

Williams o destaque é para os indivíduos, sendo este contexto político aquilo que o narrador já disse: um pano de fundo.

E é o próprio narrador quem explicita logo a seguir o intuito de situar a peça em um plano distante da realidade: “ela é sentimental, não é realista”. E, remetendo ao personagem de Jim, o visitante que a família gostaria de unir amorosamente a Laura, afirma:

Ele é o personagem mais realista da peça, sendo o emissário de um mundo de realidade do qual fomos de alguma forma separados. Mas como tenho uma fraqueza de poeta por símbolos, eu uso seu personagem também como um símbolo; ele é aquele algo que tarda longamente a vir, mas pelo qual sempre esperamos e pelo que vivemos (Williams, 1999, p. 5).<sup>36</sup>

### **Um teatro não realista em que “todas as influências serviram para aprender”**

É nítido que a partir de *The glass menagerie* o pensamento de Williams passa a ser mais consistente em abranger na sua escrita fatores que extrapolam o diálogo dramático e as convenções realistas, e essa intenção é declarada em suas notas sobre a produção. Richard Kramer aponta como a evolução da concepção teatral do autor nesta direção começa a ocorrer no momento em que ele estava no Dramatic Workshop, após sua participação nos seminários de dramaturgia e durante seu trabalho como assistente na produção de Piscator de *Guerra e paz* (Kramer, 2002). Entre janeiro e abril de 1942, anotações em seu diário remetem à ideia de um drama escultural (*sculptural drama*): “eu o visualizo como uma mobilidade reduzida no palco, a formação de atitudes como estátuas ou quadros, algo lembrando um tipo de dança contido, com movimentos apurados para o essencial ou significativo” (Williams, 1999, p. ix).<sup>37</sup> Kramer vê uma linha de continuidade entre essas formulações e a noção de teatro plástico (*plastic theatre*) que é apresentada nas notas de *The glass menagerie*: “[...] ele descreve um teatro que é, por definição, expressionista – onde as emoções da peça são apresentadas visual ou auditivamente no palco [...]” (Kramer, 2002).<sup>38</sup>

<sup>36</sup> “He is the most realistic character in the play, being an emissary from a world of reality that we were somehow set apart from. But since I have a poet’s weakness for symbols, I am using this character also as a symbol; he is the long delayed but always expected something that we live for.”

<sup>37</sup> “I visualize it as a reduced mobility on the stage, the forming of statuesque attitudes or tableaux, something resembling a restrained type of dance, with motions honed down to only the essential or significant.”

<sup>38</sup> “he describes a theatre that is, by definition, expressionistic – where the emotions of the play are rendered visually or aurally on the stage.”

Em que pese o fato de que essa noção expressionista é radicalmente distinta do teatro épico de Piscator, os indícios apontam que a experiência de trabalho que teve com o diretor foi um importante estímulo para que pensasse os recursos cênicos disponíveis e os mobilizasse em torno de sua própria concepção de um teatro não realista. Kramer, que atribui a concepção do termo “teatro plástico” à inspiração advinda do pintor Hans Hofmann, afirma que Williams “[...] certamente constituiu o conceito a partir de diversas fontes ao longo de seus anos de juventude, incluindo a Universidade de Iowa, o Dramatic Workshop de Piscator na New School for Social Research e outras influências” (Kramer, 2002).<sup>39</sup>

Williams seleciona e recorre a elementos e recursos que fazem da sua dramaturgia algo muito distinto do que seria possível verificar em suas obras já assimiladas e pasteurizadas pela indústria cultural, como as adaptações de seus textos para roteiros cinematográficos. Como afirma Maria Silvia Betti, o ascenso de Williams ao status de “uma celebridade teatral internacionalmente reconhecida” o empurrou a “uma roda vertiginosa de compromissos contratuais no mercado editorial, na Broadway e em Hollywood”, o que ampliou o alcance de seu trabalho, mas, simultaneamente “contribuiu decisivamente para difundir a ideia de que ali [no circuito cinematográfico] se encontrava, verdadeiramente, o cerne compositivo de sua dramaturgia” (Betti, 2017, p. 214). Ela também aponta que

O lirismo presente na obra de Tennessee Williams, geralmente encarado como resultado exclusivo da figuração dos processos subjetivos da memória do indivíduo, é indissociável da representação do Sul dos Estados Unidos e de suas questões sociais e econômicas. O Sul estadunidense é historicamente impregnado por tensões e contradições acumuladas ao longo do tempo e que decorrem diretamente das principais transformações ligadas às estruturas de trabalho, convívio e pensamento nos Estados Unidos na primeira metade do século XX. Ao tomar como matéria dramática os efeitos gerados por essas transformações, Tennessee engendra em suas peças situações ao mesmo tempo representativas e críticas de várias facetas constitutivas da sociedade sulista e da ideologia dominante no país (Betti, 2017, p. 207).

Tal aspecto é visível tanto em *The glass menagerie*, com temas sociais fundamentais à peça, tais como as idealizações de supostos pretendentes da juventude de Amanda, ligados à tradicional elite agrária escravocrata da qual sua família se origina antes da ruína econômica; a exploração e miséria impostas aos trabalhadores como Tom; ou ainda a ideologia do *self-made man* encarnada por Jim.

---

<sup>39</sup> “he surely put the concept together from several sources over his early years, including the University of Iowa, Erwin Piscator’s Dramatic Workshop at the New School for Social Research, and other influences.”

Em *Battle of angels* tais questões sociais também estão presentes; sendo uma contundente denúncia social, “o drama expõe a repressão, crueldade, ódio, hipocrisia e brutalidade que residem sob a superfície de uma pequena e respeitável comunidade sulista” (Smith-Howard; Heintzelman, 2005, p. 38),<sup>40</sup> além de questões como o racismo e a violência policial. Por isto, Piscator viu na peça tanto o potencial para servir de matéria-prima a uma encenação épica, quanto a necessidade de transformá-la profundamente para que isso fosse possível (como fazia com as peças expressionistas de seu amigo e colaborador Ernst Toller na Alemanha). Não era, no entanto, o desejo de um autor imbuído de uma marcante verve lírica como Williams submeter o rico universo subjetivo emocional de suas criações aos desígnios de um teatro voltado a colocar em primeiro plano os conflitos de classe e as questões políticas e sociais.

Mesmo sem chegar ao acordo para a encenação, Piscator demonstrou valorizar o trabalho de Williams quando, em decorrência da separação institucional entre o Dramatic Workshop e a New School for Social Research em 1949, Piscator o convidou para ser parte do Conselho Diretor do Dramatic Workshop and Technical Institute (Probst, 1991, p. 82). Em sua carta aceitando a posição, Williams diz que “está orgulhoso em ser membro do Conselho”<sup>41</sup> e que está “tão interessado quanto sempre em relação ao que o Dramatic Workshop está fazendo, e continuamente mais e mais impressionado e admirando suas realizações e sua perseverança em face de tantas coisas adversas em nossas atuais circunstâncias”,<sup>42</sup> e também afirma esperar ver a encenação de *O processo*, de Kafka, feita por Piscator no Studio Theatre, alegando “não ter ouvido nada além de coisas boas e entusiasmantes a seu respeito. Sinto que é um dos trabalhos mais significativos de nosso tempo” (Williams, 2000a, p. 361).<sup>43</sup>

A carta de Williams é datada de 1 de dezembro de 1950. Alguns meses antes, segundo testemunho de Judith Malina, que era parte do corpo discente do Dramatic Workshop na época, Piscator havia se referido ao dramaturgo durante um encontro com os alunos:

---

<sup>40</sup> “the drama exposes the repression, cruelty, hatred, hypocrisy, and brutality that lie beneath the surface of a small, upstanding Southern community.”

<sup>41</sup> “I am proud to be a Board member.”

<sup>42</sup> “I am as interested as ever in what the Dramatic Workshop is doing and continually more impressed and admiring of its accomplishments and its endurance in the face of so much that is adverse in our present circumstances.”

<sup>43</sup> “I have heard nothing but fine and exciting things about it. I feel it is one of the most significant works of our time.”



Em 19 de fevereiro de 1950, Piscator convocou um encontro de todos os alunos do Dramatic Workshop no President Theatre. Eu escrevi em meu diário: Piscator fala. Alguma chama... reacende. Entre todas as pequenas vozes, sua voz forte e clara está vívida com uma excitação interior. Ele fala de seu desapontamento pelo fato de que o Dramatic Workshop não tenha produzido um exército de vanguarda de teatros políticos através dos Estados Unidos. Ele fala ironicamente de certos alunos que ignoraram sua inspiração política. Tennessee Williams é citado. Piscator diz: 'Eu quero fazer de cada ator um pensador e de cada dramaturgo um combatente' (Malina, 2012, p. 169).

Anos mais tarde, em um texto sobre o teatro estadunidense de 1955, Piscator volta a citar Williams, referindo-se tanto à forma como os dramaturgos daquele país assimilam as técnicas das mais diversas fontes (menciona Stanislávski), como também fala da influência que ele próprio considera ter exercido sobre a escrita de *The glass menagerie*. Para Piscator, diversos autores estadunidenses

aprenderam o método de Stanislávski e chegaram ao seu próprio estilo ao lado de autores russos como Tchékhev, como é o caso, por exemplo, de Arthur Miller e T. Williams, entre outros. Esta explicação deve servir como exemplo de que nos Estados Unidos todas as influências serviram para aprender.

E conclui:

Quando T. Williams, por exemplo, estava em minha escola, encenei a dramatização minha e de Alfred Neumann de *Guerra e Paz*. Pouco antes, T. Williams havia fracassado com sua obra *The Battle of Angels*. Estava escrita em estilo naturalista e em três atos. T. Williams viu então a obra dramatizada epicamente, que tinha um narrador e nenhuma divisão entre atos, mas sim sequências de cenas, e sua obra seguinte, *The Glass Menagerie*, recorre primeiramente a este estilo épico (Piscator, 2013, p. 191).

Se, quando escreveu a Piscator sobre *Battle of angels* Williams argumentava que utilizavam métodos diferentes para sentidos idênticos, em *The glass menagerie* poderíamos dizer que utilizam métodos semelhantes para sentidos diferentes. Como afirma Probst, "Nas mãos de Tennessee Williams, o estilo épico de teatro, sempre que utilizado, se tornava um instrumento para melhor transmitir as emoções de suas peças, às vezes gentis e poéticas, e frequentemente violentas" (Probst, 1991, p. 82).<sup>44</sup> Maria Ley-Piscator, falando sobre *The glass menagerie*, opina que "as conotações racionais na peça de Tennessee Williams não mudaram sua beleza poética, mas clarificaram o conteúdo" (Ley-Piscator, 1967, p. 237).<sup>45</sup> Já Iná Camargo Costa tem uma opinião mais contundente, afirmando que "Com tanto material para um melodrama dos mais lacrimajantes [...] a técnica – capaz de

<sup>44</sup> "In Tennessee Williams' hands the epic style of theatre, whenever he used it, became an instrument better to convey the sometimes gentle and poetic, often violent emotions of his plays."

<sup>45</sup> "The rational overtones in Tennessee Williams' play did not change its poetic beauty, but clarified the content."

dar dimensão histórica às quatro figuras de *Menagerie* – e quem sabe o conhecimento de *Mãe Coragem* de Brecht podem ter salvo Tennessee Williams do desastre completo” (Costa, 2001, p. 138). Uma opinião que parece ser corroborada pelo próprio Williams quando disse para Margo Jones que reelaborou totalmente “aquela coisa nauseante” (por ser melodramática, quem sabe) das primeiras versões.

Piscator e Williams não voltaram a trabalhar juntos, e, como fica claro, possuem estilos teatrais distintos. No entanto, não parece exagerado dizer que passos importantes da ruptura de Williams com as convenções realistas – que marcariam parte importante de sua obra, e talvez a mais negligenciada pela crítica – foram incentivados por sua experiência de trabalho com o dramaturgo e diretor alemão.

## Referências

BETTI, Maria Silvia. **Dramaturgia comparada Estados Unidos/Brasil: três estudos**. São Paulo: Cia. Fagulha, 2017.

COSTA, Iná Camargo. **Panorama do rio vermelho: ensaios sobre o teatro americano moderno**. São Paulo: Nankin Editorial, 2001.

DURMIŠEVIĆ, Nudžejma. Plastic theatre and selective realism of Tennessee Williams. **Anafora – Journal of Literary Studies**, v. 5, n. 1, 2018. Disponível em: [https://www.researchgate.net/publication/325669106\\_Plastic\\_Theatre\\_and\\_Selective\\_Realism\\_of\\_Tennessee\\_Williams](https://www.researchgate.net/publication/325669106_Plastic_Theatre_and_Selective_Realism_of_Tennessee_Williams). Acesso em: 20 jul. 2022.

KRAMER, Richard E. The sculptural drama: Tennessee Williams’s plastic theatre. **The Tennessee Williams Annual Review**, n. 5, 2002. Disponível em: [tennesseewilliamsstudies.org/journal/work.php?ID=45](http://tennesseewilliamsstudies.org/journal/work.php?ID=45). Acesso em: 22 jul. 2022.

LEY-PISCATOR, Maria. **The Piscator experiment**. The political theatre. New York: James H. Heineman, 1967.

MALINA, Judith. **The Piscator notebook**. London: Routledge Chapman & Hall, 2012.

MARX, Karl. **Crítica da filosofia do direito de Hegel**. Tradução: Rubens Enderle Leonardo de Deus. São Paulo: Boitempo, 2010.

MURPHY, Brenda. **The theatre of Tennessee Williams**. London/New York: Bloomsbury Methuen Drama, 2014.

PISCATOR, Erwin. **Erwin Piscator: teatro, política, sociedade**. Organizado por: Cesar de Vicente Hernando. Madrid: Asociación de directores de escena de España, 2013.

PROBST, Gerhard F. **Erwin Piscator and the American theatre**. New York, San Francisco, Bern etc., 1991.

SMITH-HOWARD, Alycia; HEINTZELMAN, Greta. **Critical companion to Tennessee Williams**. New York: Facts On File, Inc., 2005.

WILLIAMS, Tennessee. Preface. In: WILLIAMS, Tennessee. **Orpheus descending and Battle of angels**. New York: New Directions, 1957.

WILLIAMS, Tennessee. **The glass menagerie**. New York: New Directions, 1999.

WILLIAMS, Tennessee. **The selected letters of Tennessee Williams** – Volume 1. Editado por DEVLIN, Albert J.; TISCHLER, Nancy M. New York: New Directions Publishing Corporation, 2000.

WILLIAMS, Tennessee. **The selected letters of Tennessee Williams** – 1945-1957 (volume 2). Editado por DEVLIN, Albert J.; TISCHLER, Nancy M. New York: New Directions Publishing Corporation, 2000a.

Submetido em: 29 jul. 2022

Aprovado em: 07 fev. 2023