



## Trechos descartados de *The glass menagerie* para rastros de um Teatro Plástico

### Discarded excerpts from *The glass menagerie* for traces of a Plastic Theatre

Fernanda Sales Rocha Santos<sup>1</sup>

#### Resumo

Em busca de rastros da ideia do Teatro Plástico de Tennessee Williams, o artigo lançará luz sobre trechos descartados do processo de escrita da peça *The glass menagerie* (1944) nos quais o autor foi radical em sua prática reflexiva e experimentação formal. Assumindo a perspectiva de que materiais de processo revelam gestos incompletos, o artigo traduzirá e debaterá um apanhado de trechos manuscritos encontrados nos arquivos pessoais de Williams no Harry Ransom Center (Austin/TX), tomando suas marcas épicas, líricas e metateatrais, para pensar a incipiente e incompleta ideia de teatro plástico na obra de Tennessee Williams.

**Palavras-chave:** Tennessee Williams; Dramaturgia estadunidense; Manuscritos; Processo de escrita.

#### Abstract

Seeking traces of Tennessee Williams' concept of Plastic Theater, the article will shed light on discarded excerpts from the writing process of the play *The glass menagerie* (1944), in which the author was radical in his reflective practice and formal experimentation. Assuming the perspective that process materials reveal incomplete gestures, the article will translate to Portuguese and discuss a collection of manuscripts found in Williams' personal archives at the Harry Ransom Center (Austin, TX), considering their epic, lyrical, and metatheatrical marks to contemplate the incipient and incomplete idea of plastic theater in the works of Tennessee Williams.

**Keywords:** Tennessee Williams; U.S. playwriting; Manuscripts; Writing process.

---

<sup>1</sup> Fernanda S. R. Santos é doutoranda em Meios e Processos Audiovisuais na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, com período sanduíche na School of the Arts da Columbia University (New York). Além de acadêmica, Fernanda também é dramaturga e roteirista profissional. Email: fer.salesrocha@usp.br.

## Introdução

Em busca de rastros da ideia do Teatro Plástico de Tennessee Williams, o artigo lançará luz sobre trechos descartados do processo de escrita da peça *The glass menagerie*<sup>2</sup> (1944) nos quais o autor foi radical em sua prática reflexiva e experimentação formal. Assumindo a perspectiva de que materiais de processo revelam gestos incompletos, o artigo fará traduções e debaterá um apanhado de trechos manuscritos encontrados nos arquivos pessoais de Williams no Harry Ransom Center (Austin/TX), tomando suas marcas épicas, metalinguísticas e metateatrais, para pensar a incipiente e incompleta ideia de teatro plástico na obra de Tennessee Williams. Por meio da apreciação de trechos do processo escrita da peça teatral *The glass menagerie* (1944), almeja-se abordar um ideal cênico incompleto que desponta preliminarmente no decurso da escrita da peça – um tipo de teatro experimental, nomeado por Williams como Teatro Plástico. Assim, o objeto deste trabalho não é a análise propriamente de *The glass menagerie*, mas sim o vislumbre de alguns de seus manuscritos e o questionamento sobre o que eles podem nos dizer sobre as ideias teatrais de Williams naquele momento. Para realizar tal tarefa, aproprio-me das noções de *rastro* e *gesto*, como categorias efetivas para o trabalho com materiais de arquivo. Advindos da crítica genética – especialmente em sua sistematização brasileira pela pesquisadora Cecília Almeida Salles – essas noções ajudam a legitimar aquilo que é incompleto como objeto válido de análise. Em sua obra *Gesto inacabado: processo de criação artística* (2004), Salles nos dirá que no percurso de análise da confecção de um objeto artístico é possível se encontrar **rastros** deixados pelo artista em seu caminhar em direção à obra entregue ao público. Para a autora, esse tipo de “arqueologia” da criação retira materiais das gavetas e dos arquivos e os põe em movimento, reativando a vida neles guardada (Salles, 2004, p. 13). A tradição da crítica genética<sup>3</sup> toma o manuscrito como objeto e é isso que nos interessa neste trabalho. O manuscrito, nessa linha de pesquisa, não diz respeito apenas ao que foi escrito a punho, mas define todo documento escrito – seja digitado, datilografado ou escrito à mão – encontrado em arquivos. Os esboços aqui investigados são todos datilografados em máquina, com recorrentes rasuras a punho do

---

<sup>2</sup> Título traduzido para o português como *O zoológico de vidro* ou *Algemas de cristal*, dependendo da adaptação ou publicação.

<sup>3</sup> Corrente que se firmou com os estudos de Almuth Grésillon (2007), sendo popular no Brasil pela sistematização realizada por Cecília de Almeida Salles. Para a autora, o objetivo da crítica genética não é somente refazer ou reconstruir as etapas de um processo, mas “discutir e compreender” os processos ali implicados (Salles, 2000, p. 4).

próprio autor. Não é fácil o contato com esse material por pesquisadores brasileiros, visto que o acesso só é possível pessoalmente, em arquivos nos Estados Unidos. Assim, a importância deste trabalho também está em disponibilizar uma tradução preliminar de trechos inéditos do processo de escrita de Williams para a pesquisa brasileira.

Nos extensos arquivos de Williams, existe um dramaturgo “inacabado” cujos gestos podem nos mostrar rastros tanto para o caminho de sua escrita quanto para o desenvolvimento de suas ideias mais amplas, pavimentando a estrada para novas teorias sobre seu teatro, seu pensamento e sua prática artística, afinal “gestos se repetem e deixam aflorar teorias sobre o fazer” (Salles, 2004, p. 19). Seguindo o interesse pelo movimento de processos, nos aproximamos de um recorte dos manuscritos de Tennessee Williams para a peça *The glass menagerie* sem o intuito de reconstituir as etapas de criação desta, mas sim de elaborar as ideias iniciais de Williams sobre uma estética de teatro própria que irá se revelar altamente reflexiva.

Muitos dos documentos encontrados nos arquivos nos mostram uma radicalidade nos processos experimentais de *The glass menagerie*. Uso o termo “experimentais” para demarcar tudo aquilo que foge do “drama ideal” – forma redonda, cerrada em si, realista – e que “moderniza”<sup>4</sup> o espetáculo teatral. Diante da riqueza inesgotável de manuscritos de Williams, percorremos alguns exemplos desses momentos descartados em *Menagerie* que nos ajudarão a elucidar a ideia pouco desenvolvida publicamente por Williams de um teatro plástico.

A análise dos manuscritos selecionados ocorrerá em dois momentos. No primeiro, faremos uma leitura de versões de trechos nomeados como “Intervalo” no qual o protagonista narrador interrompe o drama para perguntar à plateia a sua opinião sobre o que está se passando no palco. No segundo, tomaremos tentativas de abordar a iluminação da cena por um viés ora lírico, ora épico. Utilizando a ideia de distanciamento, veremos como Williams intensifica escolhas que estarão amenizadas na peça final publicada.

---

<sup>4</sup> Quando falamos em modernizar, pensamos na ideia de “drama moderno” de Peter Szondi (2001).

## O teatro plástico de Tennessee Williams

Desde seus primeiros escritos para teatro, Williams se utilizou de experimentações formais e estilísticas. *The glass menagerie*, seu sucesso de bilheteria inaugural, é repleto de marcas de distanciamento crítico e reflexivo. Caracterizada pelo próprio protagonista – Tom Wingfield – como “peça de memória”, a cena incorpora ponderações críticas a posteriori da ação dramática do presente pelo personagem narrador, que se encontra no futuro a examinar movimentos de sua família momentos antes de sua partida para a marinha mercante. Tom tem plena consciência de seu aspecto narrativo e diz que pode “fazer o tempo voltar” (Williams, 2014, p. 31). O protagonista ainda demonstra ter consciência e controle sobre elementos técnicos do teatro, como quando diz que os violinos estão na coxa por conta do caráter sentimental da peça (Williams, 2014, p. 32). Também há uma relação temática e formal com o aparato cinematográfico, bem como com marcas de escrita que vinculam a dramaturgia ao roteiro de cinema (Santos, 2020). A primeira montagem dirigida por Margo Jones e Eddie Dowling (1944) retira uma importante sugestão de uma tela com projeções do palco, todavia, mantém a autoconsciência de Tom, o que já é um movimento ousado para uma peça que entrará em cartaz na Broadway dos anos 1940.

Em 1945, Williams lança a dramaturgia da peça com as marcas experimentais que, na encenação, foram retiradas pela direção. Nessa publicação, temos acesso a notas de produção fundamentais para a compreensão não só desta peça, mas do teatro de Tennessee Williams em um aspecto amplo. Essas notas são concisas e direcionadas para a montagem de *The glass menagerie*, mas acabam por apresentar a ideia de um teatro focado na relevância de elementos visuais e sonoros afastados do naturalismo corrente. Nos arquivos desta peça no Harry Ransom Center (Austin/TX), encontram-se notas mais amplas sobre a ideia do, nomeado por Williams naquele momento, Teatro Plástico, além de um material robusto de tentativas descartadas desta dramaturgia nas quais é possível encontrar **gestos** do que seria esse teatro.

A ideia do Teatro Plástico em Tennessee Williams surge publicamente nessas notas de produção publicadas em conjunto com a peça em 1945, que é um guia preliminar do estilo do espetáculo, que, entretanto, pode ser lido como um curto tratado antinaturalista. Advogando a favor de “técnicas não convencionais”, Williams nega o teatro das

convenções realistas com seu exaurido “aspecto fotográfico” (Williams, 2014, p. 25). Para o autor este teatro no qual o mundo representado é milimetricamente semelhante ao mundo cotidiano, não consegue atingir o cerne do real. Assim, é preciso buscar “uma expressão mais penetrante e viva das coisas” (Williams, 2014, p. 25). O dramaturgo, então, discorre brevemente sobre a utilização da tela cinematográfica, da música e da iluminação, enfatizando sempre o caráter plástico e estético das escolhas. Essas notas, contudo, não se aprofundam em uma ideia mais elaborada desse conceito.

Richard E. Kramer (2002) busca influências ativas na obra e na vida do dramaturgo no intuito de traçar uma gênese do termo “Teatro plástico” em Williams. O autor afirma que essa nomenclatura estaria vinculada à noção de plasticidade espacial empregada pelo artista plástico Hans Hofmann, o qual Williams admirava confessadamente. Kramer ainda ressalta o deslumbramento, na juventude, de Williams pelo uso de técnicas específicas no teatro de Eugene O’Neill, além da relação próxima com Edward Piscator. Para este autor, a tríade Hofmann, Piscator e O’Neill seriam basilares para o surgimento do termo nas notas de Williams.

Kramer se concentra na gênese da nomenclatura e identifica a dificuldade em se encontrar análises que se aprofundem na conceitualização ou aplicação do teatro plástico de Williams, tendo em vista a escassez do material sobre o assunto: após *Menagerie*, Williams não desenvolve mais esse conceito. Ainda assim, em várias de suas peças é possível identificar elementos que retomam as premissas das “notas de produção”, como se em sua obra a prática desse teatro estivesse ativa. Já no âmbito privado, em cartas e em entradas no seu diário, existem alguns poucos vestígios dessa ideia. Robert Bray encontra um gesto de desenvolvimento do teatro plástico em um trecho de diário em que Williams comenta o que seria um “Drama Escultural” (Bray, 2014, p. 13). Já Devlin e Tischler lembram que em carta para a diretora Margo Jones, na ocasião da montagem de *Summer and smoke* (1948), Tennessee Williams resumiu a essência de sua poética destacando que a peça “trata de elementos intangíveis que necessitam de uma expressão plástica muito mais do que verbal” (Devlin; Tischler, 2000, p. 180). Para além de considerações no âmbito privado, são quase nulos os vestígios para a conceitualização desse teatro inovador buscado por Tennessee Williams.

Quando pensamos em um teatro que se desvincula de tradições realistas ou naturalistas, podemos retomar diversas tradições cujo importante legado eventualmente

se presentifica em práticas teatrais contemporâneas. O teatro simbolista, expressionista, épico, do chamado “absurdo”, performático, dentre vários outros – com autores e encenadores tão díspares quanto Tchekhov, Lorca, Maeterlinck e Beckett – possuem elementos que podem lembrar as considerações de Williams sobre o seu teatro plástico. Richard E. Kramer dirá que esse teatro pode ser encontrado em encenadores que vão de Meyerhold, passam por Brecht, Robert Wilson, Peter Brook, Yuri Lyubimov, e grupos como Théâtre du Soleil, Théâtre de Complicité, Ex Machina, dentre outros (Kramer, 2002, p. 6). Embora possamos concordar que muitos dos elementos propostos por Williams surgem no trabalho desses encenadores e grupos, em sua maioria europeus, há especificidades no dramaturgo estadunidense que só podem ser imaginadas a partir do manejo do seu material de arquivo. Williams estava buscando um novo tipo de encenação, em um movimento – talvez ingênuo, já que estamos falando de um começo de carreira e de uma teorização que não foi levada a cabo – de inaugurar uma estética autêntica, própria e desvinculada, especificamente, do teatro comercial de seu país. Em suas notas o autor irá mencionar a influência do expressionismo e do teatro poético pré-guerra, enquanto em sua escrita dramática revelará, também, uma adesão a práticas épicas que faziam lembrar, especialmente, as experimentações de Edward Piscator.

### **O distanciamento em cena**

Em 1941, Tennessee Williams esteve em Nova York estudando dramaturgia no Dramatic Workshop da New School for Social Research, que era coordenado por Erwin Piscator, um dos fundadores da ideia de do teatro épico e colaborador constante de Bertolt Brecht. Durante os anos seguintes, Piscator e Williams colaboraram constantemente, sendo que o ainda estudante de dramaturgia chegou a ser assistente do encenador. Assim, o jovem dramaturgo em sua convivência intensa com Piscator recebeu um “curso privado em técnicas de teatro épico” (Kramer, 2002, p. 5). A influência das técnicas de distanciamento de Piscator – que, dentre outras coisas, explorava o uso de projeções em cena – foram cruciais para a escrita de *The glass menagerie*. Em várias de suas peças de começo de carreira, Williams aplicou dispositivos de distanciamento próprios de Piscator, como narração, legendas projetadas e cenas encenadas simultaneamente.

O conceito de distanciamento se refere ao termo que se popularizou na teoria e prática do teatro brechtiano que, no entanto, já era presente no antigo teatro chinês, na tragédia grega ou mesmo em tradições de teatro de rua popular. Distanciamento, estranhamento ou efeito de alienação – traduções possíveis para *Verfremdungseffekt* – se popularizou no início do século XX no teatro na Rússia e na Alemanha, entre nomes como os dos encenadores Erwin Piscator, Vsevolod Meyerhold, entre manifestações do *agitprop* soviético e, claro, em Bertolt Brecht. Conceitualmente, essa tradição russo-alemã advoga a favor de estratégias cênicas que combatam uma alienação vinculada à imersão e empatia em relação ao que está acontecendo na cena. Na prática, esses recursos ocorrem de diferentes formas, desde o movimento do ator sair da personagem e refletir sobre a situação, até o tipo de uso que se faz da música, do cenário, da iluminação e de outros elementos cênicos que desnaturalizam, politizam ou refletem sobre a cena. Esses dispositivos corroboram para o antinaturalismo e para as noções de plasticidade de Williams presentes nas suas tentativas de teatro plástico – como veremos nas análises a seguir.

*The glass menagerie*, a peça pronta, vale-se de estratégias de distanciamento e não à toa vários autores a relacionam com o teatro épico brechtiano.<sup>5</sup> Já nos trechos manuscritos selecionados para este trabalho, há uma **radicalização** do processo de distanciamento em curso por meio de quebras épicas e líricas. Cabe lembrar, como aponta Maria Silvia Betti (2013), que o lirismo é uma das marcas mais contundentes de Williams e é em *Menagerie* que essa marca se explicita, sendo o uso de estratégias líricas também uma forma de diferenciação e distanciamento do drama.

### **Intervalo e Invocação: quebras épicas e líricas**

Coisas fascinantes vêm sendo descobertas nas pastas e nas caixas do que ficou conhecido como “os arquivos do Texas” de Williams. Em relação à gênese de *Menagerie*, por exemplo, Gilbert Debusscher (1998) destaca versões nas quais uma enfermeira negra inicia a peça entoando uma canção, rememorando um passado no qual era cantora. Nessa versão, há uma tentativa de instaurar tensões raciais – o que nos leva a pensar: o que teria sido de *Menagerie* com uma personagem negra central? Outra coisa que salta à vista ao se analisar as “pastas de Menagerie” é o intento de uma peça evidentemente política e

<sup>5</sup> Ver Borny (1988); Single (1999); Greta Heintzelman e Alycia Smith-Howard (2005).

didática. Um dos exemplos é uma proposta de prólogo no qual se projeta sobre as cortinas um desenho de um mapa topográfico dos Estados Unidos. Então, o narrador entra em cena e faz indicações no mapa das conquistas territoriais que os ancestrais da família Wingfield realizaram no continente. A sua fala se estrutura em versos, num lirismo que, aos poucos, ressalta um heroísmo decadente e de outrora, em um imaginário tipicamente estadunidense de “honra perdida”.

Em outra tentativa de começo, Tom/Narrador vestido de “vagabundo” encontra páginas digitadas numa máquina de escrever e as lê. Muitas vezes com um tom irônico sobre o que está lendo, é como se encontrasse rastros do seu próprio passado. A partir daí, ele encara o documento, o manuscrito, como nós encaramos essas páginas abandonadas: tomando-as como um processo inacabado da memória. Essa versão não se estende e se configura apenas como um pequeno fragmento abandonado. São notáveis as quantidades de diferentes começos esboçados para o que se tornará *The glass menagerie*, todos eles destacando algum tipo de afastamento da forma dramática, jogando muitas vezes para o amplo, geral, para um imaginário estadunidense, para as guerras, ou então em estratégias de destacar que tudo aquilo é registro de um passado, é memória.

Analisando o percurso manuscrito de *Menagerie*, Debusscher indica um movimento que sai de uma ideia ampla e geral, do emblemático, político e extenso, e chega no mais íntimo, menor e menos pretensioso (Debusscher, 1998, p. 56). Muito ainda se tem a falar sobre o processo de gênese dessa peça e seus materiais no Texas, pesquisadores como Parker (1992) e Debusscher (1998) estão nessa trilha. No entanto, como já mencionado anteriormente, utilizaremos dos gestos de criação da dramaturgia de *Menagerie* para alcançar vislumbres não da peça em si, mas sim da concepção da ideia de um teatro plástico, uma estética e um conceito específicos em Williams.

Nos manuscritos de *Menagerie*, encontramos um apanhado de esboços de cenas nomeadas como “Intervalo”. São seis páginas datilografadas, algumas delas com muitas rasuras. Não há numeração de página. “Intervalo” é uma proposta – dividida em duas cenas – de interrupções do espetáculo. Nelas, Tom Wingfield lança ao público questionamentos diretos. Na disposição colocada dentro da pasta, a primeira dessa sequência começa com o cabeçalho “INTERVALO: CENA UM”<sup>6</sup> e segue direto para Tom:

---

<sup>6</sup> No original: “RECESS: SCENE ONE.”

Tom: [...] talvez enquanto estamos esperando, alguém na plateia queira fazer uma pergunta ou expressar alguma crítica.  
Homem: (Irritado) Este não é o tipo de peça que eu gosto.  
Tom: Obrigado. Quantos na plateia se sentem da mesma maneira?  
Não sejam polidos. Se vocês não gostam, digam! Levantem as mãos, gritem, assobiem, mas por favor, não danifiquem o teatro, pois não é culpa de objetos inanimados.  
Obrigado. Agora, Senhor, gostaria de nos dizer que tipo de peças você prefere? (Williams, 1943, n.p., tradução própria).<sup>7</sup>

Nos esboços dessa cena, o diálogo se dá entre Tom e pessoas na plateia, que se alternam entre “homem”, “homem gordo”, “mulher magra” e “pequena e assustada lamúria de uma mulher”.<sup>8</sup> Os retornos, no geral, são negativos. Chama a atenção o questionamento, de Tom, referente a mais alguém se sentir como o homem que reclama, o que abre espaço para respostas espontâneas do público. Continuando o diálogo com a figura masculina, que sempre se levanta para falar, há uma discussão sobre naturalismo e verossimilhança. Tal discussão começa com o questionando sobre o caráter artístico ou moderno da peça:

Homem Gordo: Tudo o que tenho a dizer é que isso parece o início de uma peça terrivelmente tola. Suponho que você ache que é moderna ou artística ou algo assim, mas tudo o que tenho a dizer é que o comportamento desses personagens e a forma como falam me parecem loucos, e minha paciência já se esgotou com você (Williams, 1943, n.p., tradução própria).<sup>9</sup>

Adiante, na discussão, o homem gordo questionará a representação da irmã de Tom, Laura: “Você diz que a garota é aleijada. Todo mundo pode ver que não há nada de errado com as pernas dela!” (Williams, 1943, n.p., tradução própria),<sup>10</sup> então pontua que é muito difícil de acreditar que Laura não é popular, dado que é representada por uma atriz belíssima. A tudo isso Tom responde com o que será um discurso central do espetáculo: a ideia de que tudo na peça é visto através da memória, e a memória não é realista. Diante

---

<sup>7</sup> No original: “Tom: [...] Maybe while we’re waiting somebody in the audience would like to ask a question or make some criticism.

Man: (Angrily) This is not the kind of a play that I like.

Tom: Thank you. How many in the audience feel the same way?

Don’t be polite. If you don’t like it, say so! Raise your hands, yell, whistle, but please don’t damage the theater as it is not the fault of inanimate objects.

Thank you. Now, Mister, would you like to tell us what kind of plays you prefer?”

<sup>8</sup> No original: “Tiny Little Frightened Wisp of a Woman”.

<sup>9</sup> No original: “Fat Man: All I’ve got to say is this sounds like the beginning of an awfully silly play. I suppose you think it is modern or arty or something but all I’ve got to say is the behavior of these characters and the way they talk just sounds crazy to me and my patience is already exhausted with you.”

<sup>10</sup> No original: “You say that girl is crippled. Everybody can see there is nothing wrong with that girl’s legs!”

disso, o jovem Wingfield justifica, para o homem da plateia, que em sua memória sua irmã é linda, embora na realidade ela não o fosse.

Em uma próxima versão de “Intervalo”, Williams substitui os termos “moderna” e “artística” por “naturalista” nas falas do homem: “Isso parece o começo de uma peça longa e entediante. Suponho que você ache que é naturalista, mas o comportamento dessas pessoas simplesmente parece louco pra mim.” (Williams, 1943, n.p., tradução própria).<sup>11</sup> O gesto de trocar a palavra “moderno” por “naturalista”, neste diálogo, indica uma mudança, ainda que sutil, que talvez marque a vontade de Williams de indicar **dentro da cena** o seu deslocamento do naturalismo corrente. Ao invés de ressaltar, pela fala da personagem, a pretensa modernidade da peça, Williams escolhe por marcar a sua desconexão com o naturalismo. Ainda nesta versão, o homem diz que todos na peça parecem “malditos tolos” e pede o seu dinheiro de volta. Há duas mulheres que se pronunciam. A primeira mulher fará coro aos descontentes: “nunca ouvi diálogos tão terrivelmente artificiais no teatro em toda a minha vida. Estou indo embora daqui e vou ao cinema” (Williams, 1943, n.p., tradução própria).<sup>12</sup> Já a segunda, vai se identificar com o que vê no palco: “pequena e Assustada Lamúria de uma mulher: (Levemente) Acho que aquela cena foi - a-do-rá-vel.” (Williams, 1943, n.p., tradução própria).<sup>13</sup>

Há uma tentativa de um segundo intervalo, no qual voltam os questionamentos do naturalismo, mas dessa vez a questão lançada é se o que está sendo apresentado é ou não é uma peça teatral:

Intervalo Dois:

Tom: Perguntas? Comentários?

Bom? Ruim? Terrível?

Vamos lá, pessoal, não esperem pelos jornais da manhã!

Homem Gordo: (Levanta-se)

Tom: Um velho amigo! Sim?

Homem Gordo: Qual é o enredo dessa coisa - não vou chamá-la de peça [...]

Tom: [...] isso é uma peça!

Homem Gordo: Por que está no palco? Isso a torna uma peça? Do que se trata, por exemplo?

Tom: Trata-se de pessoas vivendo!

<sup>11</sup> No original: “This sounds like the beginning of a long, dull play. I suppose you think it is naturalistic but the behavior of these people just seems crazy to me.”

<sup>12</sup> No original: “I have never heard such terribly, unnatural dialogue in the theater in my life. I am getting out of here and going to the movies.”

<sup>13</sup> No original: “Tiny Little Frightened Wisp of a Woman: (Faintly) I Think that scene was - lo-vely.”

Mulher Magra: (Levanta-se saltitante) qualquer pessoa que apresente esse tipo de coisa como entretenimento está cometendo uma fraude e deveria ser processada.

[...]

Lamúria de Mulher: Gosto desta peça porque sinto que as pessoas nela são como eu, com problemas como os meus, e estou ficando cada vez mais interessada em como tudo se desenrola (Williams, 1943, n.p., tradução própria).<sup>14</sup>

Para além do questionamento do estilo e da peça ser ou não uma peça, o homem da plateia irá questionar o porquê de Tom fazer teatro em vez de estar no exército. Tom devolve a pergunta do porquê ele, o homem gordo, também não está no exército, ao que o segundo responde: um coração frágil. Tom diz que o seu coração também é frágil. O questionamento em relação ao exército tem algo de homofóbico, já que o homem diz que “não diria na frente daquelas pessoas” o que ele realmente está pensando a respeito de Tom (lembrando que até 1993 era proibido gays nas forças armadas estadunidenses, e que a peça se passa em um momento anterior ao início da Segunda Guerra Mundial).

Nas versões das duas cenas de “Intervalo”, Williams dá corpo e voz ao público, coloca a cena no local da plateia e lança um jogo que, sob o risco de se aproximar de uma experiência performática, poderia instigar os espectadores a revelar opiniões e pontos de vistas. Pensando no padrão ultracontrolado do teatro na Broadway de então, esse tipo de encenação é algo fora da curva. Não que Williams almejasse a Broadway nesse momento, mas o fato é que sua peça irá se tornar uma obra fundamental desse tipo de teatro. A reflexão e os questionamentos junto ao público, antes explícitos, aos poucos saem da cena, deixando rastros numa proposta muito mais sutil de encenação.

Em um conjunto de manuscritos intitulado “Invocação”, Tom desenvolve uma relação com a iluminação sob dois aspectos, um lírico e outro técnico. São ao menos nove

<sup>14</sup> No original: “Recess Two:

Tom: Questions? Comments?

Good? Bad? Terrible?

Come on, folks, don't wait for the morning papers!

Fat man: (Rises)

Tom: An old friend! Yes?

Fat Man: What is the plot of this thing - I won't call it's play [...]

Tom: [...] this is a play!

Fat man: Because it is on stage? Does that make it a play? What is it about, for instance?

Tom: It is about people living!

Thin Woman: (Hopping up) Anybody who presents this sort of thing as entertainment is perpetrating a fraud and ought to be prosecuted.

[...]

Wisp of Woman: I like this play because I feel that the people in it are people like me with problems like mine and I am becoming more and more interested in how it all works out.”

esboços que somam quatorze páginas. Nas tentativas líricas, utiliza-se ora de prosa poética, ora da estrutura de versos. Nessas, Tom esboça uma relação entre a luz da manhã, o sangue da família Wingfield, o “mito da América” e os tubos fluorescentes da cidade:

TOM: (Dirigindo-se ironicamente à plateia)  
Certamente algo ruim aconteceu com a manhã.  
A manhã teve algum tipo de estranho infortúnio...  
Nosso sangue lembra como costumava ser,  
[...]  
A Western Electric diz: Não mudou.  
As Utilidades Públicas dizem: Está exatamente igual.

No entanto, nosso sangue lembra de algo diferente. Nosso sangue diz não ao dia metropolitano,  
ao ônibus do centro preso na esquina da farmácia,  
ao interior de celotex  
iluminado por lâmpadas fluorescentes! (Williams, 1943, n.p., tradução própria).<sup>15</sup>

Nessa evocação que reproduz a tentativa de início da peça na qual projeta-se o mapa dos EUA e o narrador discorre sobre o mito da “descoberta da América”, há esse tom nostálgico recorrente nas personagens reminiscentes e sulistas de Williams. Neste trecho, essa sensação nostálgica parece se direcionar ao “dia metropolitano”, esse final de madrugada cosmopolitano, iluminado por lâmpadas fluorescentes.

A sobreposição “noite” e “dia” e sua contradição colocada numa entoação poética dão vazão para experimentações plásticas da luz em cena. Isso ficará explícito quando Tom interromper seu momento lírico para questionar o técnico de luz. Em um primeiro manuscrito relativo a essa interrupção (não paginado), o iluminador assume o papel que foi do homem gordo da plateia e questiona os sentidos e significados da peça usando as mesmas palavras que o primeiro – vemos o gesto de Williams em manter o diálogo de questionamento, mas mudando de personagem. Nas versões seguintes, Williams

---

<sup>15</sup> No original: “TOM: (Wryly addressing the audience)  
Something bad has certainly happened this morning.  
Morning has had some kind of weird misfortune...  
Our blood remembers how it used to be,  
[...]  
Western Electric says, It hasn't changed.  
Public Utilities say, It's just the same.  
However our blood remembers something else. Our blood says no to the metropolitan day,  
the down-town bus caught on the drug-store corner,  
to Celotex interior  
lit by fluorescent tubes!”

abandona a ideia do iluminador questionando as razões da peça e volta o foco para os modos de iluminar:

Acho que você perdeu a entrada de luz.  
Voz Rouca: Eu nunca perdi nenhuma entrada!  
Tom: Onde está a manhã?  
Voz: Você tem a manhã, meu chapa.  
Tom: Onde ela está?  
Voz: Você está em cima dela.  
(TOM OLHA PARA A LEVE CLARIDADE AOS SEUS PÉS)  
(Williams, 1943, n.p., tradução própria).<sup>16</sup>

Na discussão com o iluminador – neste trecho representado por uma voz, embora haja esboços em que ele surge em pessoa no palco –, Tom mostra que não quer uma iluminação vinculada com a verossimilhança. No embate com o técnico, propõe que a manhã seja feita com uma “luz de meio-dia”. Então chega à conclusão de que “a principal razão pela qual minhas peças nunca são encenadas no teatro americano é que você não consegue iluminá-las; elas exigem tipos de luz ainda não descobertos” (Williams, 1943, n.p., tradução própria).<sup>17</sup> No questionamento sobre o que é “a luz da manhã”, Tom pede ao iluminador que “trapaceie um pouco” para atingir um efeito antinaturalista. Para isso, o protagonista narrador indica números precisos de refletores para que técnico – sempre insatisfeito – opere. Nesse percurso, o personagem não se desconecta da plateia:

(AO PÚBLICO)  
Peço desculpas, mas a luz é importante -  
quando digo luz prateada, eles me dão luz de tangerina -  
e assim ninguém sabe do que estou falando...  
Veja, minhas peças são em sua maioria truques de luz! (Williams, 1943,  
n.p., tradução própria).<sup>18</sup>

---

<sup>16</sup> No original: “I think you missed your light cue.

Gruff Voice: I never missed no cue!

Tom: Where is morning?

Voice: You got morning, Bub.

Tom: Where is it?

Voice: You’re standing on it.

(TOM LOOKS DOWN AT THE FAINT WRAITH OF LIGHT AT HIS FEET.)”

<sup>17</sup> No original: “The main reason my plays are never performed in the American Theatre is you can’t light them, they call for undiscovered kinds of light.”

<sup>18</sup> No original: “(TO AUDIENCE)

I’m sorry but light is important -

when I say silver light they give me tangerine -

and so nobody knows what I’m driving at...

You see my plays are mostly tricks of light!”

A função da luz, como sabemos ao ler as notas de produção, ou prestando atenção nas rubricas e notas de outras produções de Williams, tem papel fundamental na concepção estética do autor, atingindo, nessa coleção de manuscritos intitulada “Invocação”, um lugar ora de reflexão, ora de lirismo, sempre em tensão com o drama familiar em curso.

### **Ainda algumas notas**

Enquanto experimentava esses momentos de ruptura, Tennessee Williams também escreveu notas que se tornaram base para o seu breve e incompleto pensamento sobre o teatro plástico. Na edição publicada da peça, como mencionado anteriormente, há considerações a respeito de determinados aspectos técnicos e como eles não deveriam ser tratados de maneira naturalista. Nos seus arquivos, no entanto, há apontamentos mais extensos que tentam dar conta da ideia de um teatro experimental e inovador. Essas anotações são relevantes para o pensamento de Williams sobre o teatro plástico e alguns autores, como Richard E. Kramer, já se debruçaram sobre esse material. Vale, neste trabalho, retomar alguns aspectos dessas ponderações, para elucidar determinadas noções que nos interessam, como a de plasticidade.

Expandindo o que restará nas notas publicadas em relação ao papel da música, Williams vai discorrer, nos manuscritos, sobre o uso da música no cinema e como ela deveria ser apropriada pelo teatro: “Se houver um ressurgimento do teatro poético após esta Segunda Guerra Mundial, como eu espero que haja, o uso da música nos filmes sonoros deverá ter uma influência muito forte e benéfica em seu desenvolvimento” (Williams, 1943, n.p., tradução própria).<sup>19</sup> Para o dramaturgo a música deve dar unidade e continuidade para a peça e possuir um caráter sedutor. Todavia, ele é crítico quando a música segue padrões clichês, sendo que esta deve criar uma “dimensão adicional, quando se propõe, como apenas a música pode fazer, a expressar o inexprimível verbalmente...” (Williams, 1943, n.p., tradução própria).

Nota-se o profundo interesse de Williams em capturar aquilo que não é possível de se expressar pela palavra – sua obsessão pelas possibilidades de iluminação cênica bem

---

<sup>19</sup> No original: “if there is a resurgence of the poetic theater after this Second World War, as I hope there will, the uses of music in the sound film should have a very strong and fortunate influence on its development.”

como por um papel criativo da música, evidenciam esse desejo pelo inexprimível. Seguindo essa inclinação, Williams escreverá, nessas notas não publicadas, sobre a prevalência do texto no teatro comercial de então, apontando que esse teatro é sobretudo literário. A partir disso, o autor discorre sobre como outros elementos deveriam estar no centro da realização teatral. Williams menciona Piscator como um contemporâneo que tenta trabalhar um outro tipo de cena, e completa que gostaria de um teatro onde a supremacia da escrita seja desafiada pela centralidade de elementos como luzes, formas, sons, silêncios, movimentos, padrões, corpos, os quais “serão incorporados não de forma fragmentada, mas de maneira completa e triunfante em um teatro que é um complexo de todas as artes” (Williams, 1943, n.p., tradução própria).<sup>20</sup> Adicionalmente, Williams defende todas as quebras de convenções e diz que para esse tipo de teatro existir deverá haver um período caótico de experimentações. Finaliza pontuando que só os amadores conseguem manter essa experimentação e ele, então, se considera um amador – consideração bastante radical para um autor que em pouquíssimo tempo se consagrará com um dos mais populares dramaturgos estadunidenses.

Em um esboço menor, Tennessee Williams irá esclarecer que o seu entendimento do termo “plástico” possui duas conotações. A primeira diz respeito aos elementos formais, visuais, sonoros, sensoriais da peça, para além do texto. Assim, Williams estaria propondo que seria tarefa do dramaturgo escrever tirando o foco do caráter literário da cena. A segunda conotação diz respeito à mutabilidade da peça. Para o Tennessee Williams de então, o teatro não deve ser fixo, mas adaptável – e, assim, “plástico” ou “moldável”: “algo que não está fixo ou congelado, mas em um estado de flexibilidade e mudança” (Williams, 1943, n.p., tradução própria).<sup>21</sup> Para o autor havia algo “tragicamente congelado” no teatro comercial de então.

## Considerações finais

Analisando os materiais das pastas de *The glass menagerie* no Harry Ransom Center, fica evidente o movimento de Williams em fazer uma peça metateatral, na qual ele esboça experimentos da sua visão de um teatro do futuro, da sua idealização de uma estética

---

<sup>20</sup> No original: “will be all not fragmentarily but completely and triumphantly incorporated in a theatre which is a complex of all the arts.”

<sup>21</sup> No original: “something not fixed or frozen but in a state of flexibility and change.”

teatral experimental. Nos esboços de “Intervalo”, Tom interrompe a peça para pedir opiniões, reflete sobre o que é naturalismo, justifica escolhas cênicas, e, numa espécie de crítica às avessas, coloca em xeque o modo como as personagens falam. Esses diálogos com o público também revelam o que parece ser um movimento em que Williams se põe a refletir sobre o seu próprio processo de escrita, uma busca pelo seu próprio estilo. Talvez as críticas esboçadas no público fossem críticas que ele mesmo fazia à sua peça – e vale lembrar que é notório como ele modificava constantemente os seus escritos e raramente chegava a um ponto de satisfação. Mas gostaria de ressaltar que é, também, uma prática didática do que se esboçava como esse novo teatro idealizado por Williams. O didatismo e o distanciamento são elementos do épico importantes para a ideia desse teatro novo, como demonstram essas interações. O épico, assim, faz parte do teatro plástico williamsiano.

Já nos manuscritos de “Invocação” bem como nas notas sobre o teatro plástico, Williams desenha uma visão sobre os elementos formais e estéticos da cena, enfatizando a importância e diferenciação da luz e da música no seu teatro. Por meio do lirismo, da quebra épica e de notas reflexivas, a noção de plasticidade aparece de forma acentuada nesses esboços que deixarão rastros na versão publicada da peça.

Nos exemplos que trago e traduzo, podemos ver tentativas de atingir a plasticidade em ambos os sentidos propostos por Williams em suas notas manuscritas: no sentido da mutabilidade quando Tom questiona diretamente a plateia do espetáculo, e no sentido da plasticidade no diálogo com o técnico de luz e nas suas incursões líricas. O que gostaria de propor é que o que aparece nas notas de produção e, de maneira sutil, no discurso de Tom na peça publicada, nos manuscritos está incorporado numa dimensão cênica radical. Esse gesto radical se transforma em rastro: nos esboços manuscritos de *The glass menagerie* encontramos tentativas de teorização de um novo teatro que ocorre dentro da cena, incorporado ao jogo teatral. Com o passar das versões, no entanto, esse gesto se torna notas à parte e fragmentos amenizados de experimentação cênica – especialmente em sua primeira montagem.

A peça em questão seria um exemplo prático do seu próprio teatro plástico independente do que ela se tornou (e tendo em vista que uma peça é um resultado de diferentes vetores/forças). O “resultado da peça”, ou seja, suas primeiras montagens e como ela adentrou o imaginário coletivo, se distancia desses primeiros intuídos confessionalmente transgressores, tendo se tornado, na sua montagem inaugural, quase o

contrário disso, pelo menos para boa parte da crítica: “O que ele alcançou foi um retrato psicológico realista de uma família disfuncional” (Single, 1999, p. 75, tradução própria).<sup>22</sup> Muito se lembra do drama familiar, da relação com a família do autor, do âmbito privado da peça e – fora alguns círculos crítico-acadêmicos – ainda pouco se fala de sua ligação com um âmbito público e maior dos EUA pré segunda guerra ou de suas pesquisas formais. O processo da peça – vislumbrado nos arquivos – demonstra um evidente e primeiro desejo de Williams em expandir o âmbito privado, se vincular a uma corrente de teatro épico e experimental, e fundar um (o seu) teatro plástico. Assim, é válido contestar um “mito de origem” comumente difundido sobre *The glass menagerie* que seria o da inspiração autobiográfica simples e pura; o do “colocar em cena traumas do passado”. O que o material do Texas nos mostra é um intuito de reflexão sobre uma estética específica, reflexão essa que se daria dentro da cena, sobre o palco e em diálogo com a plateia. Há, ali, uma pesquisa própria de formatação e demonstração de um estilo diferenciado.

Como o teatro plástico de Williams é um ideal que, fora das montagens de suas peças, nunca se estruturou em um tratado mais longo e oficial, este se configura como um objeto inacabado. Levando em conta essa característica de processo do material, esse trabalho buscou trazer à vista da pesquisa brasileira apenas uma parte de um caminho muito maior a ser traçado – o do gesto, de Tennessee Williams, obsessivo e profundamente conectado com seu tempo, de radicalização experimental.

## Referências

BETTI, Maria Sílvia. Lirismo e ironia: apresentação de 27 carros de algodão e outras peças em um ato. In: WILLIAMS, Tennessee. **27 carros de algodão e outras peças de um ato**. São Paulo: É Realizações, 2013. p. 7-26.

BORNY, Geoffrey. The two Glass Menageries: reading edition and acting edition. In: BLOOM, Harold (Ed.). **Modern critical interpretations: Tennessee Williams's The glass menagerie**. New York: Chelsea House, 1988.

BRAY, Robert. Prefácio. In: WILLIAMS, Tennessee. **O zoológico de vidro; De repente no último verão; Doce pássaro da juventude**. Tradução de Clara Carvalho [Grupo Tapa]. São Paulo: É Realizações, 2014. p. 11 -21.

DEBUSSCHER, Gilbert. Where memory begins: New Texas light on The glass menagerie. **The Tennessee Williams Annual Review**, n. 1, p. 53-62, 1998.

---

<sup>22</sup> No original: “what he achieved was a realistic psychological portrait of a dysfunctional family.”

DEVLIN, Albert J.; TISCHLER, Nancy M. **The selected letters of Tennessee Williams**, vol. 2: 1945-1957. New York: New Directions, 2000

GRÉSILLON, Almuth. **Elementos de crítica genética**: ler os manuscritos modernos. Editora da UFRGS, 2007.

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

KRAMER, Richard E. "The sculptural drama": Tennessee Williams's plastic theatre. **The Tennessee Williams Annual Review**, n. 5, 2002.

PARKER, Brian. The composition of *The glass menagerie*: an argument for complexity. **Modern Drama**, v. 25, n. 3, p. 409-422, 1982.

SALLES, Cecília Almeida. **Crítica genética**. Uma (nova) introdução. São Paulo: Educ., 2000.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado**: processo de criação artística. São Paulo: Annablume, 2004.

SANTOS, Fernanda. Adesão e crítica ao cinema na dramaturgia de *The glass menagerie*. **Significação: Revista de Cultura Audiovisual**, v. 47, n. 54, p. 23-42, 2020.

SINGLE, Lori Leathers. Flying the Jolly Roger: images of escape and selfhood in Tennessee Williams's "*The glass menagerie*". **The Tennessee Williams Annual Review**, n. 2, p. 69-85, 1999.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno** (1880-1950). Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naif, 2001.

WILLIAMS, Tennessee. *The glass menagerie* typescript fragments. In: **I Works**. Williams Papers. Harry Ransom Humanities Research Center, University of Texas at Austin. 1943, n.d.

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

Submetido em: 29 set. 2023

Aprovado em: 20 nov. 2023