



**Adereços adequados:
objetos em circulação em
*O zoológico de vidro e Um bonde chamado desejo*¹**

**Proper props:
circulating objects in
*The glass menagerie and A streetcar named Desire***

Alessandro Clericuzio²

Giselle Alves Freire (tradução)³

DOI: 10.5281/zenodo.14030585

Resumo

Este artigo, fundamentado em recentes estudos teatrais que teorizam sobre o papel dos adereços de cena, analisa a função que esses objetos desempenham nas peças *O zoológico de vidro* e *Um bonde chamado Desejo*, de Tennessee Williams. Ao reexaminar essas obras através da representação de elementos como roupas, bagagens, cartas e garrafas, é possível obter uma compreensão mais aprofundada acerca das questões significativas inseridas na dinâmica simbólica das duas peças. Uma visão diacrônica e sincrônica dos adereços significativos e recorrentes presentes nessas peças demonstra como certos objetos circulam em uma paisagem cultural onde gênero e sexualidade dominam o discurso dramático da época. O teatro de Williams, portanto, revela uma preocupação com uma noção redutiva de objetificação que diminui e menospreza os seres humanos em geral, e as mulheres em particular. Ao lançar uma crítica sutil à sociedade materialista e consumista dos Estados Unidos na década de 1940, essas peças conferem aos adereços o poder de evidenciar desigualdades de gênero e políticas sexuais hegemônicas.

Palavras-chave: Bagagem; Roupas; Gênero; Erotismo; Consumismo; Memória.

¹ Texto originalmente publicado em inglês nesta revista (v. 7, n. 2, 2023), com o título em inglês informado nesta página. Disponível em: <https://www.periodicos.univasf.edu.br/index.php/dramaturgiaemfoco/article/view/2557>. Acesso em: 15 set. 2024.

² Professor associado de literatura americana na Universidade de Perugia, Itália. Tem escrito amplamente nas áreas de estudos culturais e queer, tendo publicado livros e artigos sobre teatro e poesia do século XX. Publicou os resultados de suas pesquisas em estudos cinematográficos, seriados de TV e em ficções sul-americanas. Além de assinar a autoria do livro *Tennessee Williams and Italy. A transcultural perspective [Tennessee Williams e Itália – uma perspectiva transcultural]* (Palgrave, 2016). E-mail: alessandro.clericuzio@unipg.it.

³ Giselle Alves Freire (Gisele Freire) é atriz, tradutora e professora de inglês. É mestre em estudos da tradução com foco em tradução teatral pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Instagram: @giselefreire_teacher. LinkedIn: Gisele Freire professora de inglês. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9919848845443642>. E-mail: freiregisele@gmail.com.

Abstract

Building on recent theatre scholarship theorizing the role of stage properties, this article parses the function that objects acquire in Tennessee Williams's plays *The glass menagerie* and *A streetcar named Desire*. Reconsidering these works through the role of objects such as clothes, baggage, letters, and bottles, allows for a deeper understanding of the issues embedded in the signifying economy of the two plays. A diachronic and synchronic overview of the meaningful and recurring props to be found in these works shows how certain objects circulate in a cultural landscape where gender and sexuality dominate the dramatic discourse of the era. Williams's theatre thus proves preoccupied with a reductive sense of objectification that belittles and disparages human beings in general and women in particular. Through a subtle indictment of the materialist and consumerist world of 1940s America, these plays give objects the power to evidence gender inequalities and hegemonic sexual politics.

Keywords Luggage; Clothes; Gender; Eroticism; Consumerism; Memory.

“Viajamos carregando nossas palavras”
Ofelia Zepeda

Introdução

A singularidade da dramaturgia de Tennessee Williams com frequência tem sido identificada com o paradigma da contraposição entre o silêncio e a voz, entre a repressão e a declaração, já que muitas de suas personagens ao longo de sua carreira são ostensivamente ou tagarelas ou tímidas e silenciosas. No entanto, estas personagens não são os únicos meios para transmitir mensagens ou para disfarçá-las; os objetos teatrais têm um poder de comunicação que pode rivalizar, negar ou apoiar palavras faladas em um fluxo de informação às vezes despercebido. Os adereços de palco, na sua condição fluida de símbolos, lexemas, elementos semióticos ou significantes materiais, e, como tal, transportadores de mensagens, só recentemente receberam atenção crítica de estudiosos da dramaturgia e do teatro. Historiar o papel e o uso dos adereços ao longo dos séculos tem sido o objetivo dos críticos que trabalham nesta área.

Um dos primeiros estudos sistemáticos realizados nessa área – *The stage life of props*, de Andrew Sofer – investigou o poder dos objetos de palco em assumir uma vida própria na encenação. Distinguindo entre análise de produção (as possibilidades oferecidas por um texto) e análise de encenação (do momento, a performance dos materiais de uma produção específica), o autor sugere uma definição universal do adereço. Sua atenção,

portanto, concentra-se no adereço como “um objeto discreto, material, inanimado que é visivelmente manipulado por um ator no curso da performance” (Sofer, 2003, p. 11), uma descrição que eu preservo neste artigo.

Com a difusão do estudo dos adereços do palco, o teatro de Shakespeare recebeu uma atenção significativa a qual permitiu que objetos específicos, tais como um crânio e uma toalha, para nomear os mais conhecidos, se tornassem metonímias transnacionais e trans-históricas das peças com as quais são relacionados. Juntamente com o seu teatro, o início do drama moderno, uma produção literária que não podia depender dos aparelhos ilusionistas que os palcos do teatro contemporâneo podem se gabar, atraiu investigação sobre o papel dos adereços no palco. *Staged properties in Early Modern English drama*, de Jonathan Harris e Neil Korda, é uma coleção de ensaios desvendando o mito da cena elisabetana nua, focando-se em vários estudos de caso de peças específicas da época. Segundo os autores, “Os objetos no início do teatro moderno” [...] “muitas vezes tinham a intenção não apenas de capturar, mas sim de confundir os olhos por meio de graça real ou aparente” (Harris; Korda, 2006, p. 4). O trabalho deles também aponta para as raízes dos estudos dos adereços no século XXI, que eram detectadas no crescente interesse pela cultura material que se desenvolveu após os anos 1980 (Harris; Korda, 2006, p. 15-16).

O estudo de Sophie Duncan intitulado, *Shakespeare's props: memory and cognition*, como o título sugere, oferece uma abordagem cognitiva ao uso de adereços pelo dramaturgo no palco. Ela discute o quão absurdo foi o abandono que a maioria dos objetos de cena sofreram tanto em sua análise textual ou de performance, quanto em sua vida física (ou seja, armazenamento), enquanto “um punhado de adereços icônicos – armas, crânios, lenços e partes do corpo – tornaram-se uma transcrição visual para suas peças e chave para sua disseminação iconográfica” (Duncan, 2019, p. 23). Explorando as interseções ocorridas no século XXI entre neurociência, literatura e o gênero teatral em particular, Duncan sugere que os adereços de cena devem ser interpretados não tanto como substitutos dos corpos dos personagens, mas como extensões voláteis de suas mentes. Tais adereços “não são assimilados pela mente, mas se tornam gatilhos e locais de atividade cognitiva por si só” (Duncan, 2019, p. 24). Em outras palavras, “seu status como mentes portáteis destacáveis os leva de objetos cognitivamente assistidos a sujeitos cognitivos estendidos” (Duncan, 2019, p. 28).

O estudo abrangente de Eleanor Margolies, intitulado *Props* (2016), é um exemplo recente que reúne abordagens teóricas e práticas para tratar de adereços textuais e materiais. Seu estudo abrange desde a Grécia Antiga até a América do século XX, onde o objeto, por meio das teorias de Stanislavski adotadas por Lee Strasberg em seu Método, paradoxalmente tendia a desaparecer. Embora tivesse a maior importância como “gatilho de emoções” nos famosos exercícios de atuação sensorial, o objeto poderia ser simplesmente imaginado na prática dos atores, perdendo assim sua presença física (Margolies, 2016, p. 33-35).

Memória reificada

Baseando-se nos trabalhos mencionados anteriormente, este artigo tem como objetivo identificar e investigar alguns dos adereços mais significativos nas primeiras duas obras de sucesso mundial de Tennessee Williams e sua circulação sincrônica e diacrônica nos palcos estadunidenses. É exatamente no momento em que o “Método” estava sendo ensinado na cidade de Nova York e aplicado à dramaturgia por Elia Kazan, do Group Theatre, que Williams optou pelo desaparecimento de talheres e comida em sua peça de 1945, *O zoológico de vidro*. Embora outros adereços estejam presentes e sejam centrais na peça – como a coleção de vidro, o telefone, a máquina de escrever, a vitrola e o retrato do pai – em termos de objetos, o autor trabalhou uma mistura de realismo e evocação poética. Em consonância com sua ideia de uma nova linguagem dramática, ele especificou que, na cena de abertura do jantar “comer é indicado por gestos sem comida ou utensílios” (Williams, 1971b, p. 146).

Seu famoso manifesto – na forma de notas de produção para a peça – elaborado com base na lição que o expressionismo havia ensinado aos dramaturgos nos EUA, fundiu esse legado com um desejo por um realismo poético. O resultado foi uma “estética fundamentalmente realista subvertida por sugestões de uma consciência mediadora, [...] mais precisamente descrita como ‘realismo subjetivo’” (Murphy, 1992, p. 10), na qual gestos e adereços (ausentes) ajudariam a obscurecer as fronteiras entre o real e o imaginário. As poucas declarações que antecedem a peça em si são extremamente significativas em relação à minha pesquisa atual sobre objetos de cena, especialmente quando Williams escreve que:

Quando uma peça emprega técnicas não convencionais, não está [...] tentando escapar de sua responsabilidade de lidar com a realidade, ou interpretar a experiência, mas está realmente [...] tentando encontrar uma abordagem mais próxima, uma expressão mais penetrante e vívida das coisas como elas são. A peça realista direta com sua geladeira legítima e os autênticos cubos de gelo [...] corresponde a um cenário acadêmico e possui a mesma virtude de uma semelhança fotográfica (Williams, 1971b, p. 131).

Apesar de seu desprezo ingênuo pelas potencialidades da arte fotográfica, Williams está aqui dizendo algo revelador sobre sua ideia de uma linguagem teatral onde “a realidade é uma coisa orgânica que a imaginação poética pode representar ou sugerir, essencialmente, apenas por meio da transformação” (Williams, 1971b, p. 131). Esta é uma peça de memória, e como tal, um local particularmente significativo para analisar o valor dos objetos de cena. A inter-relação entre objetos de cena e memória tem se mostrado essencial na leitura de Sophie Duncan sobre os adereços de Shakespeare, como, por exemplo, em sua observação de que “Ofélia e Hamlet buscam maneiras de reificar a memória por meio de itens materiais” (Duncan, 2019, p. 37).⁴ Assim, *O zoológico de vidro* como um todo pode ser considerada como uma objetificação da memória de Tom.

Enquanto a memória é uma arma em *Elsinore*, ela é um fardo no Sul dos Estados Unidos, seja na St. Louis de *O zoológico de vidro* ou na Nova Orleans de *Um bonde chamado Desejo*. Esta é uma das características mais evidentes do teatro de Williams, tanto em relação às personagens num nível pessoal quanto na sociedade em geral. Para se libertar da gaiola de sua triste vida familiar convencional, Tom precisa descartar suas memórias e despejá-las na plateia por meio da encenação da peça. O despejo é mais fácil se o fardo for mais leve, o que explica a omissão de comida e talheres no início da recordação. O peso também está associado à memória para Laura, que “levanta o pesado anuário” (Williams, 1971b, p. 156) contendo seu passado.

De fato, Tom não lida com muitos objetos ao longo da peça. Ele se atrapalha muito com suas roupas (consideradas universalmente como adereços pelos estudiosos): seus sapatos, seu sobretudo, seu cachecol. Na cena três, enquanto seu braço está preso na manga do casaco, “[p]or um momento, ele está aprisionado pela roupa volumosa” (Williams, 1971b, p. 164). No início da cena seguinte, ao tentar entrar no apartamento, ele deixa cair a chave, estabelecendo uma desconexão com um objeto que não só simboliza acesso, mas que de fato contém um código memorizado para esse fim. Não é surpresa que

⁴ Em particular, caixas e livros, e por extensão câmaras e armários, como “receptáculos”, são considerados por Duncan como arquivos cerebrais com um poder revelador.

ele até esqueça sua chave ao chegar em casa com Jim. Seu desejo de não entrar naquele espaço sufocante é objetificado pela queda ou falta da chave de casa.

Enquanto Jim é “bastante desajeitado com as coisas” (Williams, 1971b, p. 223) e Tom reclama que ele “*não tem coisa alguma, nenhuma única coisa – [...] em minha vida que eu possa chamar de MINHA!*” (Williams, 1971b, p. 161), Laura e Amanda usam objetos para suas próprias necessidades, seja o telefone ou os animais de vidro. No final da cena cinco, Amanda segura um pincel com o qual pretende arrumar o penteado de Tom (a rubrica diz “ela ataca o cabelo dele” (Williams, 1971b, p. 184) e Laura “aparece com um pano de prato” (Williams, 1971b, p. 189). Seu manuseio de objetos cotidianos exemplifica perfeitamente a domesticidade que ambas desejam e da qual Tom está fugindo. Outro adereço um tanto visível, que ajudará virtualmente Tom nesta fuga, é o jornal que ele manuseia enquanto está sentado no sofá na cena cinco. A grande manchete “Franco triunfa” (Williams, 1971b, p. 178) tem o único propósito de projetá-lo longe de seu meio.

Uma evidente disparidade de gênero separa os desejos e estilos de vida das mulheres e dos homens. Esta situação é refletida nos adereços de palco. No apartamento dos Wingfields, Tom segura cigarros e bilhetes de cinema, enquanto Amanda entra repetidamente no palco segurando comida, uma tigela de sobremesa (Williams, 1971b, p. 147), uma jarra de ponche de frutas e um prato de macarons (Williams, 1971b, p. 231). “Eu não sou feito de vidro”, declara Jim (Williams, 1971b, p. 224), enquanto Laura é constantemente comparada ao vidro, tanto em relação a sua fragilidade quanto a sua luz religiosa. O vidro claramente objetifica a desigualdade de gênero. É o material que Tom quebra no final da peça quando joga seu copo de limonada no chão. A ação prefigura Stanley destruindo pratos e xícaras no jantar de aniversário de Blanche em *Um bonde chamado Desejo*, com uma intenção ainda mais evidente de atingir o feminino simbólico ligado a eles.

Reconsiderar *O zoológico de vidro* por meio de seus adereços de palco permite entender a preocupação da peça com a objetificação de sentimentos, corpos e identidades. Questões de identidade são evidentes ao longo da peça, já que as personagens lutam para ser algo além do que são, ou falham em cumprir as expectativas, ou são apresentados como ideais desencarnados. Amanda se considera irmã de Laura e Laura não consegue se conformar com o estereótipo da Belle do Sul. Tom veste o uniforme de um marinheiro mercante consistente com a ideia que faz de si mesmo e Jim é apresentado como um

“arquetipo do inconsciente universal” (Williams, 1971b, p. 159).

Os objetos têm características antropomórficas ou zoomórficas e os corpos são facilmente objetificados. Laura se apoia no braço do sofá (Williams, 1971b, p. 230) e brinca com o pé de uma mesa (Williams, 1971b, p. 151), sem mencionar suas figuras de vidro. A quebra do unicórnio claramente significa a transformação de Laura de objeto “rígido” (Williams, 1971b, p. 225) para um ser humano único, como Jim a assegura “Você é um vezes um!” (Williams, 1971b, p. 227). Em um tom completamente diferente, Jim é introduzido por Tom como alguém “com a aparência limpa e polida como uma porcelana chinesa” (Williams, 1971b, p. 190). Em um teatro com fortes correntes homosociais, os homens são objetificados como desejáveis, enquanto as mulheres são vistas como vítimas ou absolutamente desprezíveis.

Carregando o fardo

Quando subiu a cortina do teatro e os espectadores estadunidenses viram o apartamento dos Wingfields, pode-se dizer que não era a primeira vez que eles assistiam personagens interagindo com objetos imaginários. Além das companhias de teatro experimentais se apresentando para um número limitado de espectadores, um espetáculo da Broadway surpreendeu o público com *Nossa cidade*, de Thornton Wilder, em 1938. As personagens abriam janelas imaginárias, carregavam garrafas de leite invisíveis (mas cujo tilintar era ouvido) e um médico trabalhava com uma pesada bolsa preta que não podia ser vista.

Bolsas, malas, baús, bagagens: poucas diferenças distinguem esses objetos, pois todos se referem a algo que carregamos conosco enquanto nos deslocamos de um lugar para outro. Esses objetos denotam imediatamente um movimento, seja ele de exílio, de deslocamento, de prazer, de férias ou de trabalho. As malas são frequentemente usadas como adereços evocativos: se permanecerem fechadas, com zíper ou trancadas, elas escondem ou protegem um segredo. Se forem abertas, oferecem uma visão da vida privada e pessoal do proprietário. Elas podem ser absurdas, como uma das malas que Lucky carrega em *Esperando Godot*, de Beckett, primeiro pensada para conter itens importantes e úteis, e depois revelada como contendo apenas areia. Em *A importância de ser prudente*, de Oscar Wilde (reencenada na Broadway com uma produção bem-sucedida em

1947, mesmo ano da estreia de *Um bonde chamado Desejo*, de Williams), uma bolsa expõe a origem social de Jack Worthing como aceitável para Lady Bracknell, assim, relacionando fortemente aos adereços questões de classe, bem como o poder de criar e resolver conflitos dramáticos.

Antecipada pela valise com a qual ela aparece no início da peça, o baú de Blanche em *Um bonde chamado Desejo* é totalmente visível e participante da ação dramática como nenhum outro adereço no teatro de Williams. O baú é “bagagem, mobília e personagem ao mesmo tempo. Uma presença em cena pesada e difícil de manusear, que espelha sua própria (a de Blanche) fisicalidade frágil, mas, ainda assim, firme” (Harlan, 2018, p. 24). De fato, ele também é o repositório de sonhos, memória, documentos. É a mansão DuBois, Belle Reve, objetificada no palco.

Uma leitura feminista sugeriu que Blanche e Stanley lutam pelo domínio, um sobre o outro, na tentativa de adquirir autoridade, estabelecer a verdade e, assim, a história. A leitura observou como o baú substitui Blanche na cena dois, enquanto ela está se banhando e está ausente da cena, exceto como uma voz cantante.

Curiosamente, o baú também se defende dos ataques de Stanley tão bem quanto Blanche faz quando entra em cena, principalmente porque ele contém mais do que Stanley pode compreender e resiste as suas tentativas de redução. Blanche declara: ‘tudo o que possuo está nesse baú’, e, por enquanto, tanto a proprietária quanto o objeto contam sua história com sucesso (Vlasopoulos, 1986, p. 155).

A luta não termina aí, e Stanley arrasará Blanche assim como fez com o baú. Nesta cena, ele se transforma em um agente da alfândega avaliando a bagagem de sua cunhada na fronteira entre passado e presente, entre mentiras e realidade, entre imoralidade suspeita e padrões hegemônicos da vida familiar. No “fundo da mente daquele menininho” (Williams, 1971a, p. 282), como diz Blanche, pode também haver uma sugestão da objetificação misógina que a língua inglesa, há muito tempo, inscreveu na palavra “baggage” (bagagem), pois poderia ser usada para identificar “uma mulher desonrada e sem valor, com frequência vista como alguém que levava uma vida imoral [...]. Também significaria uma mulher boba, atrevida, astuta ou esperta” (Harlan, 2018, p. 47).⁵

⁵ O epíteto foi usado para definir outra famosa Belle do Sul: “Scarlett é uma mulher fútil e apressada” (Mitchell, 1936, p. 864).

De acordo com as teorias de Marvin Carlson (2001), o teatro é uma “máquina de memória”, onde os espectadores tendem a experimentar eventos de palco como uma repetição de algo já visto, como um repositório de memória cultural, como uma reciclagem de percepções passadas em uma configuração imaginária. Os objetos materiais com os quais as personagens interagem lembram o público não apenas de objetos reais da vida cotidiana, mas também de adereços semelhantes em produções anteriores ou contemporâneas. Assim, a bagagem de Blanche merece uma análise mais detalhada em uma perspectiva sincrônica e diacrônica.

Considerando sua situação de deslocamento, suposta pobreza e “dependência”, sua valise carregada à mão transmitia imediatamente a imagem dos migrantes pobres da crise pós-1929, as vítimas miseráveis da Depressão. No entanto, nos palcos anteriores da Broadway, a memória dos espectadores poderia encontrar figuras mais semelhantes à dela. Mulheres desordenadas e “com um passado” haviam aparecido em duas das peças americanas de maior sucesso dos anos 1920, *Anna Christie*, de Eugene O’Neill, e *Rain*, adaptada do conto homônimo de Somerset Maugham para a Broadway por Clemence Randolph e John Colton. Ambas as personagens viajavam com bagagens que indicavam claramente uma perda de lar, um sentido de fuga e de precariedade.

Para Anna, “uma mala fica no meio do chão” na abertura do ato IV (O’Neill, 1998, p. 48), marcando o momento em que ela deixará a prostituição em favor do casamento. Essa mala é um lembrete visível de seu passado problemático, assim como o passado da personagem Sadie Thompson que viaja com ela, em *Rain*, do Havaí para o Mar do Sul [como era chamado antigamente]. A história dessa mulher, que aparentemente fugiu de uma batida policial em Honolulu no antigo distrito da luz vermelha, foi apresentada por mais de dois anos ininterruptos na Broadway (Waincott, 2004, p. 137). Forçada a ficar em quarentena em Samoa por causa de uma pandemia de cólera, ela liga para a única estalagem disponível onde um missionário travaria uma guerra moral contra ela. Ela está cercada por jovens soldados, “carregando a bagagem de Sadie – vários objetos esquisitos que foram embalados às pressas em xales e lenços gigantes. Há uma mala muito antiga e surrada” (Colton; Randolph, 1948, p. 20). Como a heroína da peça é muito mais sedutora e malandra do que a personagem fictícia de Maugham, a velha e surrada valise não é apenas o receptáculo de seu passado, mas também um duplo da Sadie original.

Os palcos americanos também testemunharam, nas primeiras décadas do século XX, produções das peças de Anton Tchekhov, onde os criados com frequência passavam inquietos pelo palco carregando bagagens. Tchekhov, um dos escritores favoritos⁶ de Williams, usa em sua dramaturgia malas que reverberam no baú de Blanche. Isso não é uma coincidência, nem tem a ver com mulheres “pecadoras”. A convergência entre a bagagem de Blanche e as muitas malas carregadas em *A gaivota*, *Tio Vânia* e *O jardim das cerejeiras* pode ser encontrada no sentimento de perda e deslocamento devido à decadência dos velhos mundos que o Sul de Williams e a Rússia de Tchekhov testemunhavam e lamentavam. O clima de decepção de *A gaivota*, a sensação de relacionamentos mal ajustados em *Tio Vânia* e o desmoronamento da velha aristocracia em *O jardim das cerejeiras* contribuem para um sentimento de realocação, denotando um espaço de temporalidade, insegurança e desconforto objetificado por malas e baús.

Geralmente considerada uma peça irmã de *Um bonde chamado Desejo*, *A morte de um caixeiro-viajante*, de Arthur Miller, estreou na Broadway dois anos após a obra-prima de Williams. As duas peças são frequentemente relacionadas ao triunfo do teatro americano do meio do século finalmente encontrando sua voz e impondo-a nos palcos mundiais. Elas também são lidas como as peças que denunciam falsos mitos de sua cultura: a Belle do Sul e o *self-made man*. As personagens principais das duas peças compartilham questões relacionadas à mobilidade, pois ambos são forçados a sair de seus ambientes protetores, Belle Reve para Blanche e sua rota como viajante de vendas para Willy. No final da década de 1940, “era como se o indivíduo estivesse em um vazio temporal, um estado de espírito capturado pelo homem oscilante⁷ de Saul Bellow, no romance, e pelas personagens de Willy Loman, de Miller, e Blanche DuBois, de Williams, no drama” (Bigsby, 1992, p. 75).

Poucas condições humanas estão tão diretamente ligadas ao vazio temporal quanto a de viajar, seja por deslocamento social, exílio, alienação, ou por lazer, já que a origem da palavra férias está no verbo latino *vacare*, que significa “estar desocupado”. A presença abundante de bagagem em várias formas e tipos em *A morte de um caixeiro-viajante* é mais uma confirmação de sua proximidade com *Um bonde chamado Desejo*. Willy, que declara

⁶ “Naquele verão [1934] Eu me apaixonei pelos escritos de Anton Tchekhov [...]. *A gaivota* é ainda, creio, a maior das peças modernas” (Williams, 1975, p. 51). Os críticos têm reiteradamente discutido sobre essa afinidade: ver Bigsby (1997) e Debusscher (1997).

⁷ Nota da tradutora: “homem oscilante” é uma referência ao romance *Dangling man*, de Saul Bellow, cujo personagem principal oscila entre a vida civil e a militar. Em português, o livro foi traduzido como “Na corda bamba”.

“ainda me sinto meio... temporário em relação a mim mesmo” (Miller, 1961, p. 40), aparece pela primeira vez no palco com duas grandes malas de amostras, um orgulho e um fardo ao mesmo tempo. Estas são bastante diferentes da “mala de viagem” de Bernard (Miller, 1961, p. 70), um sintoma do sucesso do jovem, pois ele consegue prazer enquanto Willy não pode mais viajar nem mesmo a trabalho. A personagem mais bem-sucedida na peça beira o mítico: o irmão de Willy, Ben, é o próprio epítome do sucesso e autoconfiança, sempre em movimento, sua figura falando de “lugares distantes”, Alasca, África, ou simplesmente os Estados Unidos do Sonho Americano. Ele nunca deixa de aparecer com sua valise e guarda-chuva (Miller, 1961, p. 34, 66), uma espécie de uniforme do homem de negócios, um sinal de estar ou ir para “outro lugar”, não no ambiente sufocante em que Willy se sente preso, e um sinal de ter “algo” para carregar.

Há um momento em que a aparição de Ben parece suscitar um sentimento de otimismo e o filho de Willy, Biff, entra em cena com uma mala que aponta para a mobilidade ascendente (Miller, 1961, p. 67), mas esse movimento é interrompido. O mesmo adereço reaparecerá quando o jovem vai a Boston e descobre a traição que Willy fez a sua esposa. As indicações de cena alertam sobre a presença da mala de Biff três vezes: por três vezes as personagens interagem com o adereço (Miller, 1961, p. 92, 94, 95), seu papel em marcar a queda da família Loman é bastante evidente. É uma bagagem que fala de distanciamento, traição, abandono e desilusão.

As roupas fazem a mulher

Esta gama tão ampla de paisagens semânticas, no que diz respeito às bagagens nas primeiras décadas do século XX nos palcos americanos, possibilitou converter-se em drama os investimentos cognitivos coletivos desta era em termos de malas. Quando as malas são abertas, porém, seu conteúdo se torna o foco da atenção e, no caso de Blanche, o que é retirado do baú tem, por sua vez, um alto potencial simbólico, bem como uma representatividade dramática significativa: roupas, papéis e joias.⁸

No caso de *Um bonde chamado Desejo*, fala-se sobre a duplicidade de classe (a supostamente rica Blanche versus a empobrecida Stella casada com um trabalhador

⁸ No entanto, quando os recipientes permanecem fechados, eles podem apontar para uma sensação de aprisionamento, como no caso da bagagem de Byron, composta principalmente de pássaros enjaulados em *Camino Real* de Williams (Ghasemi, 2011, p. 215).

proletário). A luta de Stanley com Blanche é marcada pela continência de ressentimento pessoal, por parte do homem, e pelo faz de conta teatral, por parte da heroína. Enquanto ele está convencido de que se denuncia a fraude que sua cunhada perpetrara contra ele e sua esposa, isto é imediatamente revelado por Stella como sendo algo inútil. Os cristais de *strass*, logo esquecidos por Stanley e não avaliados como ele havia insinuado, reaparecem quando Blanche os coloca no final da peça, definindo-a peculiarmente como alguém sem valor algum. Stanley, antes comprometido em avaliar as riquezas, não hesita em rebaixar e difamar sua antagonista, que está usando uma tiara e pantufas prateadas com brilhantes: “Olha você nesse traje de Mardi Gras surrado, alugado por cinquenta centavos num trapeiro de quinta categoria! E com essa coroa maluca na cabeça!” (Williams, 1971a, p. 398). Stanley demonstra mais interesse na rápida desvalorização das pedras e da proprietária delas do que em uma avaliação real do que ele poderia ter de fato perdido.

Do baú, chamado em princípio por Stanley de “[o] baú de tesouro de um pirata” (Williams, 1971a, p. 274), saem exuberantes vestidos. Williams faz uso abundante de roupas nesta peça que trata de sedução, amor, sexo, desejo e corpos. Os homens estão ou em suas roupas de trabalho (mesmo que isso seja interpretado como uma roupa sexy para Stanley),⁹ em roupas de lazer, ou de esporte coloridas. Blanche e Stella frequentemente se vestem ou se despem à vista ou ligeiramente escondidas. Tons de vermelho, vermelho escarlate, verde e azul de cetim ou seda confirmam a atenção que a plateia deve dar à aparência das personagens, à objetificação socialmente aceitável de seus corpos. Se os adereços não fossem suficientes, o diálogo o confirma, já que Stella exige que seu marido faça referência à vestimenta de Blanche: “admire seu vestido e diga que ela está maravilhosa. Isso é importante para Blanche. É o seu pequeno capricho!” (Williams, 1971a, p. 271).

Mas esse processo é levado ainda mais adiante: as roupas podem substituir pessoas quando estas não usadas. O pijama espalhafatoso de Stanley está jogado na entrada do banheiro como um troféu sexual após a noite de amor seguindo a briga com Stella, e é sacudido de maneira premonitória, quase sinistra, pouco antes de ele agredir Blanche na cena dez. Na cena pivotal dois, o vestido de Blanche, estampado com flores, está estendido na cama de Stella, quando Stanley vandaliza o baú enquanto Blanche está no banheiro dissolvida apenas em uma voz cantante. A coincidência da presença do vestido e da ausência da mulher exatamente quando o baú é vandalizado é bastante reveladora da

⁹ Sobre a novidade do poder sedutor do traje masculino em Williams, ver Gontarski (2021, p. 9-32).

fragmentação da identidade feminina nas primeiras peças de Williams. Este momento apresenta uma preocupação recorrente com a voz que aponta para a dificuldade de lidar com a materialidade de um corpo sobrecarregado pelas expectativas hegemônicas. Por outro lado, um personagem masculino – o marido de Amanda – pode ser descorporificado e objetificado no palco por seu retrato (que ressoa com clareza no retrato do General em *Hedda Gabler*, de Ibsen) como sinal de sua fuga bem-sucedida.

Até Amanda e Laura passam por dinâmicas significativas em questões de roupas: quando sua mãe a manda sair do apartamento para comprar mantimentos, Laura está usando o casaco de Amanda, “mal ajustado, as mangas muito curtas para Laura” (Williams, 1971b, p. 169), o que sugere que Laura nunca poderá ser como sua mãe, nem mesmo como sua mãe gostaria que ela fosse. Amanda, por outro lado, está tão confiante no poder de sua visão, apesar do passar das décadas (que ela nega toda vez que chama Laura de “irmã” ou flerta com Jim como se fosse ela quem ele veio ver), que o vestido que ela veste enquanto se prepara para a chegada do pretendente acumulou mais história do que a própria mulher. Na verdade, ela continua a contar incessantemente as circunstâncias de sua juventude ligadas aos tempos em que ela usava aquele “[a]lgo” que ela “ressuscitou daquele velho baú” (Williams, 1971b, p. 193).

Esses episódios revelam uma relação mãe-filha e uma confusão de papéis sociais. E a reificação da identidade feminina é denunciada através de objetos usados para fingir que são partes do corpo. Preparando sua filha para o encontro tão esperado com Jim, Amanda produz dois pós-compactos, embrulha-os em lenços e os enfia no peito de Laura. A reificação dos corpos prova ser um sinal dos tempos na descrição de Tom dos esforços de sua mãe para conseguir assinaturas para uma revista de *glamour*:

o tipo de revista que apresenta as sublimações seriadas de damas das letras que pensam em termos de seios delicados como xícaras, cinturas esbeltas e afiladas, coxas ricas e cremosas, olhos como fumaça de madeira no outono, [...] corpos fortes como os da escultura etrusca (Williams, 1971, p. 159).

Um indicador claro do que a cultura consumista estava induzindo, essa revista não é um adereço, ela é apenas evocada, não está presente no palco. Como material impresso popular, prefigura outra publicação que o público veria no início da cena quatro de *Um bonde chamado Desejo*, quando em uma das mãos de Stella há “pendura[do] um livro de quadrinhos coloridos” (Williams, 1971a, p. 310). Uma vez que esta cena marca o triunfo de um modo de vida proletário, instintivo e satisfatório em oposição ao mundo poético e

frágil da velha gentileza do Sul, o livro de quadrinhos moderno e colorido se impõe sobre o universo cinza (uma cor conectada ao falecido marido de Blanche, Allan Grey) e estéril de Blanche e suas citações literárias. Ele também aponta para a extrema importância que o terceiro material que sai do baú, o papel, adquire neste jogo.

Bonecas de papel com garrafas de vidro

Cartas, bilhetes, cadernos, lanternas e lenços estão entre os adereços mais significativos que adicionam comunicação ao diálogo dramático, e todos são feitos de celulose. O pedaço de papel que Blanche lê ao procurar o endereço de sua irmã em Nova Orleans se torna seu passaporte para um “novo mundo mecanicista e determinístico” (Kolin, 1997, p. 456), significando o acaso e a desconexão de sua jornada de vida, assim como faz a valise. Seu bilhete de volta para Laurel, presente de aniversário de Stanley, concretiza a atividade cognitiva de Blanche ao objetificar seus constantes retornos de memória ao passado, anteriormente provocados pelo Varsouviana.

Dentro do baú, tanto o amor quanto os bens materiais foram transformados em papel: suas cartas de amor e os muitos documentos legais que atestam a perda de Belle Reve. Tudo foi objetificado, o material e o imaterial, e o baú serve como arquivo de um amor possivelmente casto e não correspondido, assim como de fornicções “brutais”. Esta peça, tão intrinsecamente embrenhada em sexo e desejo, coloca esses papéis e sua origem no mesmo nível. Desejo e decadência, sublimação e depravação acabam caindo no chão, como mariposas nas mãos de um macaco.

O papel imaterial é frequentemente mencionado na peça,¹⁰ na forma da Lua de Papel sobre a qual Blanche se refere cantando ou das Bonecas de Papel mencionadas nos cantos dos “artistas negros no bar ao virar da esquina” (Williams, 1971a, p. 305). Mas o papel ativa relações materiais em *Um bonde...* que pretendem denunciar o olhar masculino como chauvinista e destrutivo. Não é por acaso que, na cena quatro, Blanche tenta escrever uma carta pedindo ajuda em um lenço de papel Kleenex com um lápis de sobancelha. Nenhum outro adereço poderia ser mais explícito representando um fetiche que reifica os principais cânones da sedução feminina. A sedução que se volta contra Blanche

¹⁰ O papel como um elemento abrangente leva Kolin (1997, p. 456) a afirmar que “Blanche se encapsula em papel; sua epistemologia é delineada em papel. [...] Ela está profundamente inspirada pela economia das artes, ministrando aulas com textos sagrados de uma ‘herança literária’ citando poesia e pregando a santidade (e esnobismo) da literatura. Seu universo é papel, bibliotecário”.

transformando-se em vulnerabilidade – indicada na sequência quando ela quebra o espelho em que se vê. Se Stanley sabia como atingir, desde o primeiro momento, Blanche sabia como se esconder: da investigação ocular que os dois homens querem fazer sobre ela. O papel nem sempre será útil. No entanto, o papel que ela usou para cobrir a lâmpada a fim de ficar menos visível é tão dotado de sua agência cognitiva que, quando Stanley, no final da peça, quer feri-la ainda mais, ele o arranca, com o efeito de que “[e]la grita como se a lanterna fosse ela mesma” (Williams, 1971a, p. 416).

Muitas vezes sem sucesso, alguns objetos de fato são usados para esconder outros objetos nessas duas peças. Um tecido novo é usado, por exemplo, para esconder móveis antigos em *O zoológico de vidro*. Ele oculta a pobreza e o passar do tempo dos olhos do jovem cavalheiro, enquanto outra lanterna se torna uma convenção para a de Blanche, pois “uma lanterna de papel colorido esconde a luminária quebrada no teto” (Williams, 1971b, p. 191). Essa preocupação com a luz e a visibilidade permeia ambas as peças, tanto que se pode dizer que os objetos lutam para revelar algo enquanto as personagens tentam abafá-los. A própria Blanche afirmará “Não tenho nada a esconder” (Williams, 1971a, p. 280) porque sabe muito bem que seus antagonistas querem bisbilhotar sua vida pessoal mais íntima.

O alvo desta investigação é a capacidade – e tendência – de Blanche de seduzir, pois os dois protagonistas masculinos acreditam que isso foi “indecentemente” (em sua mentalidade sexista) usado no passado ou como está sendo usado com eles.¹¹ Todos os objetos aos quais Blanche esteve conectada, roupas, papel, joias e bagagem, são ferramentas para seus atos de sedução ou os resultados dos mesmos. Mas há um objeto pelo qual Blanche, por sua vez, é seduzida, e esse é a garrafa. Ainda mais do que o papel, embora negligenciado pelos críticos, os outros objetos onipresentes em *Um bonde...* são as garrafas de vidro. Garrafas de Coca-Cola, garrafas de cerveja, garrafas de uísque estão em quase todas as cenas e visivelmente, ambigualmente, manipuladas pelas personagens.

Isso não se relaciona simplesmente com a propensão evidente de Blanche (assim como de Stanley, Mitch e dos outros homens, ou de Tom em *O zoológico...*) para beber. Considerando-se, nas palavras de Tom, a “fraqueza por símbolos” (Williams, 1971b, p. 145), e as insinuações sexuais que se constroem do primeiro para o segundo ato, é

¹¹ “Blanche é rotulada como a sedutora, uma enganadora de homens, uma ‘Circe’” e, quando chamada de tigresa por Stanley, ela é conectada “a uma criatura predatória associada à luxúria” (Kolin, 1993, p. 26). Williams está claramente indicando o chauvinismo masculino hegemônico quando identifica o desejo sexual de uma mulher ao perigo ou à fragilidade.

impossível superestimar os símbolos eróticos associados a esses adereços. Muito mais porque Stanley, logo após ridicularizar o signo de Virgem de Blanche e acusá-la de encontros sexuais promíscuos, aparece “com uma bebida sob seu cinto” (Williams, 1971a, p. 335). Blanche acabara de falar com sua irmã sobre o desejo de se envolver com Mitch, e Stella lhe garante que isso vai acontecer, mas a adverte: “Vai acontecer, querida, *vai*... Mas não beba mais!” (Williams, 1971a, p. 336). Outra bebida aparece imediatamente, disfarçada na presença do Jovem Colecionador do jornal *Evening Star*, que menciona beber um refrigerante de cereja, ao que Blanche responde: “Você está me deixando com água na boca” (Williams, 1971a, p. 338) e depois o aconselha, “vá embora rápido! Seria ótimo ficar com você aqui, mas eu tenho que ser boa – e manter minhas mãos longe de crianças” (Williams, 1971a, p. 339).

Cotejar as outras ocorrências de garrafas nestas peças, sem dúvida indica que a tentação relaciona fortemente beber com sexo. Pode ocorrer como uma forma de falar, como quando Blanche, no início da peça, adverte a irmã para “guardar a garrafa para que eu não seja tentada” (Williams, 1971a, p. 255), mas a proximidade dos dois elementos é recorrente e reveladora. Enquanto flerta com Mitch, Blanche agarra uma garrafa de bebida e é bastante explícita, mesmo que em francês: “*Voulez-vous couchez [sic] avec moi ce soir? Vous ne comprenez pas? Ah, quelle dommage!* – Quero dizer, é uma coisa boa. ... Encontrei um pouco de licor! Apenas o suficiente para dois drinks sem sobrar nada, querido...” (Williams, 1971a, p. 344).

A interação das personagens com recipientes de vidro não se limita apenas ao ato de beber. Em duas ocasiões, as protagonistas femininas reagem ao derramamento de líquidos de maneira que pode sugerir prazer sexual. Com uma “jarra de vidro limada à moda antiga” nas mãos, Amanda sente-se “rejuvenescida” pela presença de Jim e “joga a cabeça para trás com uma gargalhada, derramando um pouco de limonada” sobre si mesma (Williams, 1971b, p. 232). Blanche tem uma reação semelhante quando o refrigerante derrama na sua saia: “Blanche ri estridentemente e pega o copo, mas sua mão treme tanto que quase escorrega. Stella despeja o refrigerante no copo. Ele espuma. Blanche dá um grito estridente” e então “ri mais um pouquinho” (Williams, 1971a, p. 334).

Além de manter uma garrafa perto da virilha, o próprio Stanley age de forma semelhante, com a diferença de que desta vez o gesto é realizado intencionalmente, com a garrafa como uma ameaça e um símbolo de paz ao mesmo tempo, com insinuações

sexuais elevadas à última potência:

[A tampa da garrafa estoura e um gêiser de espuma dispara. Stanley ri alegremente, segurando a garrafa sobre a cabeça.]

STANLEY (*continua*): Ha-ha! Chuva celeste! [Ele estende a garrafa em direção a ela] Vamos enterrar o machado e fazer um brinde amoroso? Hein?

BLANCHE: Não, obrigada.

STANLEY: Bem, é uma noite memorável para nós dois (Williams, 1971a, p. 395).

Instantes depois, ele a está estuprando enquanto ela tenta se defender com a ponta da garrafa. Nessas peças, o prazer sexual, se não os órgãos sexuais, são representados por intermediadores, e o intermediário aqui é a garrafa de vidro; mais um adereço na rica lista de objetos que enchem o palco de Williams.¹²

Conclusão

No final da peça, pouco antes de ser levada embora, Blanche imagina-se como bagagem jogada no mar, o que demonstra um nível máximo de objetificação. Impulsionada pelas uvas (um adereço real), sua ruína a leva a sua mala (um adereço imaginário neste momento), enquanto ela fantasia: “Serei enterrada no mar, costurada em um saco branco limpo e jogada ao mar” (Williams, 1971a, p. 410).

Desde a valise da cena de abertura até o baú, e, por último, o saco imaginário, a bagagem é a principal metáfora da peça (e de suas peças contemporâneas): ela não protege, não esconde; ela encapsula e é usada para dispensar. Essa bagagem encenada, de fato, denota desvios da norma social ou familiar, e o peso que o sistema impõe àqueles que transgridem, seja em forma de prostituição, adultério ou simplesmente sedução feminina. Esse efeito de diminuição e objetificação da culpa pretendida é muito claro para Stanley, que descarta sarcasticamente a vulnerabilidade de Blanche respondendo a sua esposa: “Uma *peça* delicada ela é” (Williams, 1971a, p. 376) (meu destaque). Embora não haja dúvida de que as mulheres de Williams sejam as vítimas desse sistema patriarcal, às vezes elas falam a mesma linguagem materialista de seus antagonistas, como quando Blanche quer reduzir Stanley apenas como sendo células de procriação. Depois de simbolicamente

¹² Este é claramente um território freudiano amplo demais para ser explorado neste artigo. Considerando como a crítica literária se desenvolveu após os anos 1950, e como os estudos teatrais em particular mudaram nas últimas décadas, não é de se surpreender que os dois estudos que aplicam a crítica psicanalítica ao teatro estadunidense não mencionem um único adereço ao tratar das peças do autor (Sievers, 1955, p. 370-388; Davis, 1994, p. 60-102).

borrifá-lo com seu *spray* de perfume em uma tentativa de sedução, ela afirma que sua irmã não pode “simplesmente *supor* que qualquer parte de um cavalheiro está em sua natureza! *Nem uma única partícula, não!*” (Williams, 1971a, p. 322) e pensa nele em termos de átomos reprodutivos – ligando-os a posses materiais – quando ela sustenta que “ele é o que precisamos misturar com nosso sangue agora que perdemos Belle Reve” (Williams, 1971a, p. 285).

A leveza de partículas e átomos contrasta com a constante preocupação com o peso das pessoas em seu estado objetificado e dos adereços que contêm memória. Isso se reflete no amplo materialismo que informa o mundo que Williams, retratado em *O zoológico de vidro* e em *Um bonde chamado Desejo*. Esse materialismo é uma acusação aos papéis de gênero e à política sexual na sociedade americana da época, aos mitos sulistas de gentileza e à tendência de reificar pessoas, sentimentos e identidades como resultado do crescente peso do consumismo. Os “Romeus de farmácia” (Williams, 1971a, p. 302), dos quais Blanche reclama, estão em oposição à necessidade de “Coisas superiores! Coisas da mente e do espírito!” (Williams, 1971b, p. 174) que Amanda pede a Tom para cultivar, enquanto ele se sente preso no sistema de produção desumanizador da fábrica de sapatos.

Considerando como os adereços de palco circulam nas peças do autor e nos palcos contemporâneos, e como ressoam intertextualmente, é possível compreender com mais profundidade as questões em jogo no teatro de Williams – assim como suas técnicas de significação. Esses objetos e seu “poder sedutor” (Sofer, 2003, p. 19) prestam-se a uma leitura da paisagem cultural das ansiedades sociais e das economias dramáticas que estavam entrelaçadas para dar forma a dois clássicos estadunidenses.

Referências

BIGSBY, Christopher W. E. Entering The glass menagerie. In: ROUDANÉ, Matthew C. (Ed.), **The Cambridge companion to Tennessee Williams**. Cambridge: Cambridge University Press, 1997. p. 29-44.

BIGSBY, Christopher W. E. **Modern American drama**. 1945-1990. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

CARLSON, Marvin. **The haunted stage**. The theatre as memory machine. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2001.

- COLTON, John; RANDOLPH, Clemence. **Rain**. New York: Samuel French, 1948.
- DAVIS, Walter A. **Get the guests**. Psychoanalysis, modern American drama, and the audience. Madison: The University of Wisconsin Press, 1994.
- DEBUSSCHER, Gilbert. Creative rewriting: European and American influences on the dramas of Tennessee Williams. In: ROUDANÉ, Matthew C. (Ed.), **The Cambridge companion to Tennessee Williams**. Cambridge: Cambridge University Press, 1997. p. 167-188.
- DUNCAN, Sophie. **Shakespeare's props: memory and cognition**. London: Routledge, 2019.
- GHASEMI, Parvin. Signs and stage props in Tennessee Williams's Camino Real. **K@ta**, v. 13, n. 2, p. 202-220, December 2011.
- GONTARSKI, Stanley E. **Tennessee Williams, t-shirt modernism and the refashionings of theater**. London and New York: Anthem, 2021.
- HARLAN, Susan. **Luggage**. London: Bloomsbury, 2018.
- HARRIS, Jonathan Gil; KORDA, Natasha, Introduction: toward a materialist account of stage properties. In: HARRIS, Jonathan Gil; KORDA, Natasha (Ed.). **Stage properties in early modern English drama**. Cambridge: Cambridge University Press, 2006. p. 1-31.
- KOLIN, Philip C. 'It's only a paper moon': the paper ontologies in Tennessee Williams's A streetcar named Desire. **Modern Drama**, v. 40, n. 4, p. 454-467, 1997.
- KOLIN, Philip C. Cleopatra of the Nile and Blanche DuBois of the French Quarter. Anthony and Cleopatra and A Streetcar Named Desire. **Shakespeare Bulletin**, v. 11, n. 1, p. 25-27, 1993.
- MARGOLIES, Eleanor. **Props**. New York and London: Palgrave, 2016.
- MILLER, Arthur. **Death of a salesman**. New York and London: Penguin, 1961.
- MITCHELL, Margaret. **Gone with the wind**. New York: MacMillan, 1936.
- MURPHY, Brenda. **Tennessee Williams and Elia Kazan**. A collaboration in the theatre. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
- O'NEILL, Eugene. **Anna Christie**. Mineola: Dover, 1998.
- SIEVERS, David D. **Freud on Broadway**. A history of psychoanalysis and the American drama. New York: Hermitage, 1955.
- SOFER, Andrew. **The stage life of props**. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2003.

VLASOPOULOS, Anca. Authorizing history. Victimization in A streetcar named Desire. In: SCHLUETER June (Ed.). **Feminist rereadings of modern American drama**. London and Toronto: Associated University Presses, 1989. p. 149-170. (First published in Theatre Journal, v. 38, n. 3, 1986).

WAINSCOTT, Ronald. When actors were still players. In: GEWIRTZ, Arthur; KOLB, James (Ed.). **Art, glitter and glitz**. Mainstream playwrights and popular theatre in 1920s America. Westport: Praeger, 2004. p. 137-146.

WILLIAMS, Tennessee. **Memoirs**. New York: New Directions, 1975.

WILLIAMS, Tennessee. A streetcar named Desire. In: WILLIAMS, Tennessee. **The theatre of Tennessee Williams**, vol. 1. New York: New Directions, 1971a. p. 239-419.

WILLIAMS, Tennessee. The glass menagerie. In: WILLIAMS, Tennessee. **The theatre of Tennessee Williams**, vol. 1. New York: New Directions, 1971b. p. 123-237.

Tradução submetida em: 04 ago. 2024

Tradução aprovada em: 03 out. 2024