



**Adesão e crítica ao
cinema na dramaturgia
de *The glass menagerie***
*Adherence and critique
of cinema in The glass
menagerie's dramaturgy*



Fernanda Santos¹

¹ Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicações e Artes (ECA) da Universidade de São Paulo (USP). Mestre pelo mesmo programa, com bolsa Fapesp. Seus temas de pesquisa envolvem relações entre gêneros, realismo e intermedialidade. Além de pesquisadora, é dramaturga e roteirista audiovisual. E-mail: fer.salesrocha@usp.br

Resumo: O presente artigo analisa a dramaturgia da peça *The glass menagerie* (1944), de Tennessee Williams, tomando aspectos de aderência e crítica que o texto desenvolve em relação ao cinema clássico estadunidense dos anos 1930 e 1940. Por meio de uma abordagem intermediária, advogarei a favor de uma “adesão-crítica” de *The glass menagerie* à linguagem e à cultura social do cinema do período, capaz de promover tensionamentos no caráter dramático do texto de Williams. O trabalho almeja um apontamento preliminar a respeito das trocas intermediárias entre os textos teatrais de Tennessee Williams e o cinema hollywoodiano.

Palavras-chave: *The glass menagerie*; Tennessee Williams; intermedialidade; teatro moderno; cinema clássico.

Abstract: This article analyzes Tennessee Williams’s *The glass menagerie* (1944), taking aspects of criticism and adherence that the dramaturgical text develops to the classic American cinema of the 1930s and 1940s. I utilize an intermedial approach to advocate for a “critical adherence” to the language and social culture of the period’s cinema in *The glass menagerie*, which puts in check the dramatic aspect of Williams’s text. This paper conducts a preliminary investigation into the possible intermedial relationship between Tennessee Williams’ theatrical works and Hollywood cinema.

Keywords: *The glass menagerie*; Tennessee Williams; intermedial; modern theater; classic cinema.

Uma possível abordagem intermediária: gênero e mídia

O presente trabalho almeja um apontamento preliminar a respeito da possível relação intermediária entre as obras teatrais de Tennessee Williams e o cinema hollywoodiano. Para tanto, será realizada uma análise pontual da peça *The glass menagerie*² (1944), tomando aspectos de aderência e aspectos de crítica que o texto dramático desenvolve em relação ao cinema estadunidense de linguagem clássica dos anos 1930 e 1940. Considerando a peça um drama moderno – como propõe Peter Szondi (2001) –, derivada de um roteiro cinematográfico escrito para a uma *major* da indústria do cinema – a MGM –, advogarei a favor de uma “adesão-crítica” de *The glass menagerie* à linguagem e à cultura social do cinema do período, capaz de promover tensionamentos no caráter dramático do texto dramático de Tennessee Williams.

Trilhando a perspectiva dos estudos intermediários, defendo a ideia de que a relação entre mídias pode ser um método de acesso para entender rupturas dentro do padrão estético e discursivo de uma obra ou de um conjunto de obras. Neste caso, além da relação texto-filme, é possível considerar o teatro e o cinema como mídias intercambiáveis, já que artes que também comunicam através de seus signos se definem como mídias (DINIZ, 2018). Utilizando-se do conceito de *dissenso* de Jacques Rancière (2010), Lucia Nagib (2014) enfatiza que a troca intermediária pode gerar elementos discrepantes do regime estético e do discurso hegemônico de uma obra artística em um determinado período histórico. Segundo a autora, por meio do estudo das relações intermediárias é possível descobrir um conjunto de procedimentos que procuram sanar uma *crise* na criação artística e que indicam na obra um momento político (NAGIB, 2014, p. 22).

A hipótese deste trabalho é a de que a relação intermediária com o cinema, nesse texto de Tennessee Williams, tensiona a coesão, a estrutura e discurso do drama ideal. Quando pensamos em um conceito tão amplo como o de drama estamos em diálogo com duas noções: a histórica e a genérica. A primeira diz respeito ao que se firmou como a tradição europeia do drama, tal como prescrita por Denis Diderot ainda no século XVIII em seu “Discurso sobre a poesia dramática” e retomada em perspectiva por Peter Szondi em seus estudos sobre o drama burguês e o drama moderno. O drama, fruto da modernidade e dos preceitos iluministas relativos ao progresso e à noção de individualização, sob os quais o personagem dramático

² No Brasil, o título da peça tem diferentes traduções, como *À margem da vida*, *Algemas de cristal* e *O Zoológico de Vidro*.

passa a atuar, ou seja, a tomar decisões em tragédias privadas³. O drama como local do assunto particular, das discussões na sala de estar e da afirmação do poder de ação do homem burguês. O drama como estrutura de engajamento psicológico e sentimental; como tradição que influenciou não só o teatro ocidental moderno, mas o cinema, as telenovelas e a literatura, e segue até hoje atuante nas mais diversas mídias. Já a noção genérica, “a dramática” (ou o gênero drama) é uma categoria sempre em relação com outras duas: a lírica (ou o gênero lírico) e a épica (ou o gênero épico). Essa divisão elementar retoma os preceitos da poética aristotélica, que se perpetuaram até a atualidade como a segmentação entre o que é da ordem da poesia e da musicalidade (lírica), do que é da ordem de representação de ações no presente (dramática) e daquilo que diz respeito à narração de histórias pregressas (épica).

A noção genérica nunca está desvinculada da histórica, e é difícil encontrar peças aderidas ao drama que sejam totalmente “puras”, compostas de situações completamente fechadas, redondas e causais, sem nenhum mínimo apontamento para um momento lírico, épico ou, de qualquer maneira, experimental que tensione a norma e aponte para divergências de protocolos que eventualmente se intensificarão em expedientes melodramáticos. Deste modo, acredito que segue sendo produtivo elaborar momentos de *tensionamento* ou de *ruptura* no discurso e na estética ainda dominantes do drama.

Simultaneamente ao desenvolvimento do drama na história do teatro, prosperaram movimentos distintos, como as vanguardas teatrais dos anos 1920 e 1930 e experiências cênicas populares, como o teatro de feira, de rua, a pantomina e o circo, dentre outros. O mesmo ocorre com o cinema no que diz respeito ao desenvolvimento de sua linguagem clássica, industrial e hegemônica e as paralelas e definitivamente marcantes experiências de vanguarda, os realismos, o experimentalismo etc. E muito embora seja ingênuo pensar em uma “superação” desta categoria ainda em curso nas artes representativas, foram elaborados conjuntos de experiências que trabalham com um rompimento deliberado com o drama (ou seja, que dialogam diretamente com ele), tal como o teatro pós-dramático⁴ e a experiência moderna mais emblemática nesse sentido: o teatro épico brechtiano.

³ Raymond Williams (2002) utiliza-se da noção de tragédia e elabora o conceito de “estrutura de sentimento” para abordar o drama moderno no teatro e na literatura. O autor cunha termos como “tragédia liberal” e “tragédia privada”.

⁴ Ver Lehmann (2007). No cinema, por sua vez, é possível relacionar pressupostos de um cinema “pós-moderno” com o paradigma do “pós-dramático”.

Marco histórico referencial, o teatro épico de Brecht promove um conjunto de procedimentos que deliberadamente rompem com pressupostos dramáticos, como uso da narração, evocação de temas e sujeitos coletivos, consciência reflexiva das personagens e dos atores em cena, dentre outros. Os recursos mencionados geram essa espécie de “descolamento” do fluxo da mola dramática ou, como se costuma dizer, o famoso “distanciamento” (que, no entanto, não se opõe a um engajamento emocional do público). Alguns procedimentos de *The glass menagerie* podem ser relacionados com a corrente brechtiana, como apontam Greta Heintzleman e Alycia Smith-Howard (2005). No entanto, quando falamos, na análise da mencionada peça, em “procedimentos épicos”, desejamos ir além da referência imediata ao teatro épico e pensar em momentos nos quais o fado dramático é desvirtuado pela influência das estruturas, dos assuntos e temas de outra mídia: do cinema⁵ – especialmente no que se conveniu chamar de cinema de linguagem clássica⁶. Nesse sentido, e seguindo a ideia de modernidade teatral proposta por Szondi, o cinema tensionaria o drama nesta peça de Williams na medida em que expedientes como o flashback, a montagem, a voz over, o uso de planos e de quadros, elipses temporais etc.⁷ invadem a estrutura do “aqui e agora” do drama dialogal e a tornam mais narrativa, mais épica⁸.

Filmes que se perpetuaram sob a insígnia de “cinema clássico” tensionam a “redondeza” do drama teatral moderno não por uma disposição deliberada ao reflexivo – como as empreitadas do teatro épico –, mas antes por características intrínsecas da sua própria mídia; ao mesmo tempo, o teatro dramático também moderniza a linguagem do cinema por características inerentes à sua midialidade

⁵ Embora não seja o foco do artigo, cabe pontuar a influência do cinema no teatro épico de Brecht, visto que o dramaturgo se interessou pelas potencialidades estéticas e política do cinema (RAMOS, 2006). Por outro lado, como se sabe, o teatro épico e os procedimentos de distanciamento e reflexividade empregados por Brecht serão influência capital em muitos dos filmes e correntes relacionadas aos cinemas novos – inseridas no que se convencionou como “cinema moderno” – a partir de meados dos anos 1940.

⁶ Vinculada à noção prevalecente de *decupagem clássica*, na qual um filme narrativo é decomposto em sequências, cenas e planos condicionados a transições, elipses e enquadramentos, sendo profundamente relacionados a um caráter emocional e psicológico das personagens ou ao desencadeamento lógico e causal de ações. Linguagem predominante em um cinema industrial. Suas estruturas fundantes despontam em filmes dos anos 1910 sob o paradigma griffithiano. Ver Xavier (2005) e Martin (2003).

⁷ O cinema, mesmo o mais hollywoodiano e inserido na indústria cultural, diferentemente do teatro, trabalha com recursos épicos desde o seus primórdios: pulos no tempo, montagem, digressões reflexivas por narração over, enfim, uma série de procedimentos mais afeitos, por exemplo, ao romance literário – cuja segmentação em capítulos e a narração onisciente podem remeter à ideia de idas e vindas no tempo e de internalidade/psicologia da personagem – do que ao drama teatral, em que a unidade espaço-temporal é prerrogativa.

⁸ Ainda que tais expedientes sejam elementos gerais de certa “consciência moderna”, presentes no imaginário geral e revelados em outras mídias e processos antes mesmo do dispositivo cinematográfico surgir. Ver Schwartz (2004).

(por exemplo, a influência da ação contínua da cena dramática no uso de planos-sequência cinematográficos). Isso tudo nos leva à noção de que o intercâmbio entre as mídias, como sugere Nagib evocando um conceito político-filosófico de Rancière, é um dos pontos-chave para a transformação destas. E, diante de um moderno dilema de causalidade, ao estilo “o ovo ou a galinha”, é cada vez mais questionável a ideia de progressão histórica e independente entre mídias e linguagens artísticas. Por isso o esforço de, novamente, como propõe Nagib, buscar o momento moderno dentro do clássico e vice-versa.

A frustração do drama ideal em Tennessee Williams

Não há dúvida de que Tennessee Williams foi um dos autores mais populares e produtivos do teatro estadunidense moderno. No entanto, para além da dramaturgia teatral, Williams desenvolveu um vínculo estreito tanto com outras formas de literatura – tendo escrito um conjunto robusto de contos, poemas, ensaios, novelas e memórias – quanto com o cinema – tornando-se argumentista e roteirista de algumas adaptações de suas peças, além de ostentar o título de autor teatral de língua inglesa mais adaptado às telas depois de Shakespeare⁹. Sua influência em Hollywood é capital. A maioria das suas peças longas tem ao menos uma adaptação fílmica, sendo que em alguns casos, como em *The rose tattoo* (*A rosa tatuada*, Daniel Mann, 1955) e *Baby doll* (*Boneca de carne*, Elia Kazan, 1956), o roteiro foi escrito pelo próprio Williams.

Há muitas vias de acesso para a análise da ampla e diversa produção deste autor. A psicologia das personagens, o simbolismo e o lirismo de seus textos, a relação com a tragédia, a representação de figuras do Sul dos EUA, além do vínculo com acontecimentos biográficos são as tradicionais portas de entrada à obra de Tennessee Williams¹⁰. Gostaria de propor uma abordagem intermediária que leve em conta a relação dos textos de Williams com outras manifestações artísticas, mais especificamente com o cinema. Tennessee Williams é um autor intermediário por excelência: grande parte da sua obra resulta da transposição de seus enredos e personagens para diferentes formatos, não sem mudanças consideráveis no percurso.

O vínculo de Williams com o cinema é anterior à sua primeira obra adaptada para a tela: antes de despontar no teatro, Williams teve uma série de empregos, incluindo lanterninha de salas de cinema e roteirista nos estúdios da MGM.

⁹ Ver Sala (1991).

¹⁰ Ver, por exemplo, Gassner (1965), Betti (2013) e as considerações sobre o assunto feitas por Costa (2001).

É possível notar referências ao cinema em vários de seus textos dramáticos: menções a atores e atrizes do *star system* hollywoodiano, uso de projeção com legendas em cenas, transições e cortes que fazem lembrar transições e cortes filmicos, personagens que frequentam salas de cinema, ou mesmo uma peça de um ato – *These are the stairs you got to watch* (1941) – que se passa inteira no hall de um *movie palace* decadente, com interferências constantes do áudio e da luz do filme que diegeticamente é projetado no interior da sala.

Ainda, com a popularidade de textos que tiveram sucesso tanto na Broadway quanto em Hollywood, como *A streetcar named desire* (1947) ou *Cat on a hot tin roof* (1955), grande parte da tradicional crítica teatral norte-americana da época se apegou a supostos aspectos de “fracassos” do autor, especialmente quando este – em sua extensa produção – não “alcançava” as formas do drama dominante no período. Por exemplo, John Gassner, historiador fundamental do teatro norte-americano e ex-professor de Williams, ao mesmo tempo em que singulariza o autor – ao afirmar que o jovem Williams “inclinava-se [...] para uma fusão de detalhes naturalísticos, com o simbolismo e a sensibilidade poética raros nas composições teatrais americanas” (GASSNER, 1965, p. 115), não poupa críticas quanto a “erros” recorrentes do ex-aluno, conectados a uma espécie de “fuga” do genuinamente teatral, ou seja, do dramático, e por um suposto gosto demasiado pela “literatura, melodrama e *teatralidade* forçada” (GASSNER, 1965, p. 129).

Segundo Iná Camargo Costa (2001, p. 134-135), “é difícil entender por que ele [Tennessee Williams] não escreve dramas”. Suas histórias nem sempre têm clímax, resolução ou perspectivas moralizantes. Assim, seus personagens apresentam camadas que escapam ao maniqueísmo direto, falam com coloquialismo pouco usual à época e revelam um sonho americano decadente, quando não decrépito. Com altas doses de lirismo e de ironia (BETTI, 2013), a dramaturgia teatral de Tennessee Williams entrega uma série de figuras sociais em fortes mergulhos subjetivos. O tom nostálgico e poético de suas falas nem sempre levam o drama adiante, nem sempre impulsionam a “mola dramática”.

Nesse sentido, há uma série de textos de Tennessee Williams distantes das convenções, o que ainda hoje causa desnorteamento em um público que, conhecendo as adaptações de Williams por Hollywood, espera um autor “redondamente dramático”. Essa expectativa tem alimentado análises psicologizantes, que tomam suas personagens como seres altamente complexos, como se descoladas da estrutura textual e do contexto de forças sociais em que estão inseridas, como se maiores do que a estrutura dramática – o que “justificaria” a “falta de drama” em alguns momentos. Iná Camargo Costa (2001)

posiciona-se criticamente em relação à tradição norte-americana – e especialmente à visão de Gassner – defendendo a possibilidade de novos olhares para a dramaturgia de Williams; uma nova perspectiva que não tome os textos como *tentativas* para se alçar à forma dramática perfeita. Para Costa (2001, p. 132), a obra de Tennessee “não obedece ao padrão convencional que, entretanto, continua orientando críticos e historiadores de teatro”. Não que Williams almejasse “quebrar com as regras”, pelo contrário. Sua biografia revela que havia nele um desejo genuíno de agradar público e crítica (GASSNER, 1965, p. 132), o que o levou, por exemplo, a declarar que todo o aparato épico presente em *The glass menagerie* deveria ser cortado, ou então que a sua melhor peça seria *Cat on a hot tin roof* (1955), por ser o texto em que via os problemas do drama como mais bem resolvidos depois do “fracasso” de uma peça de características mais experimentais como *Camino real* (1953).

Talvez a busca angustiada por um “drama perfeito”, assim como as pressões da crítica estadunidense (em que a bilheteria contribuiu definitivamente para a relevância da obra), tenha, contraditoriamente, levado Williams a produzir em seus textos tensões e rupturas imprevistas. E nisso mora o caráter altamente contraditório de algumas de suas obras. Por exemplo, o elemento, como sugerido por Gassner (1965, p. 129), de uma “teatralidade forçada” de certas personagens – que carrega uma ideia de reflexividade teatral dentro da peça – em enredos cujo movimento dramático é quase ausente¹¹.

Dramaturgos do cânone moderno europeu, como Ibsen e Tchekhov, foram influências confessas na trajetória de Tennessee Williams. A peça *Fantasma*, de Henrik Ibsen, por exemplo, é tida como um momento fundamental na carreira de escritor de Williams, que ficou impactado quando assistiu a montagem de 1934, na qual a personagem Mrs. Alving foi interpretada por Alla Nazimova¹². Também não são poucas as análises que associam personagens de Williams às de Tchekhov, apegadas a lembranças nostálgicas e inseridas em um contexto social paralisante. Essas comparações já foram demasiadamente exploradas, assim como já são estabelecidas as análises do desenvolvimento da dramaturgia teatral norte-americana apoiada na influência direta dos autores icônicos do drama moderno europeu. No entanto, seria possível encontrar outras influências menos “canônicas” e eurocêntricas na ampla obra de Tennessee Williams? Como, por exemplo, autores da literatura norte-americana e filmes hollywoodianos?

¹¹ Iná Camargo Costa (2001, p. 136), por exemplo, identifica toda uma série de perfis de mulheres “sem drama nenhum”

¹² Ver Heintzelman e Smith-Howard (2005, p. 6).

Iná Camargo Costa propõe uma revisão histórica da dramaturgia teatral norte-americana. Para a autora, “elementos internos” aos EUA deveriam ser mais bem estudados para entender a modernização do drama no país, em contraponto a estudos tradicionais que vinculam a modernidade teatral estadunidense somente ao intercâmbio e influência do teatro europeu do começo do século XX. Seguindo essa orientação, creio que a análise da obra de Tennessee Williams pelo viés da intermedialidade pode ser especialmente reveladora de características inovadoras dentro de seus textos. A hipótese que gostaria de lançar é a de que a relação intermediática entre texto e filme foi relevante para a modernização da dramaturgia teatral deste autor, garantindo elementos de caráter épico e experimental em sua linguagem, além de fazer o cinema e sua cultura aparecerem, muitas vezes, como assuntos dentro do teatro – gerando, assim, uma flexibilidade crítica. Gostaria de propor uma análise da peça *The glass menagerie* pelo viés da relação simultânea de adesão e de crítica reflexiva ao cinema.

A abordagem intermediática do presente estudo visa entender um processo de tensionamento e transformação de linguagens, assim como dar base à compreensão das relações culturais travadas entre as duas mídias – cinema/filme; teatro/texto – na obra de Williams. Assim, o presente trabalho busca realizar uma análise da peça *The glass menagerie* (1944), tomando aspectos de aderência e aspectos de crítica que a peça desenvolve em relação ao cinema clássico estadunidense do período. Essa análise ocorre na perspectiva de um esforço para entender a obra do famoso dramaturgo estadunidense através da sua relação estética, cultural e de linguagem com outras mídias, ressaltando a inadequação de vários de seus textos aos preceitos do drama teatral europeu e aos padrões que impulsionam a tradicional crítica estadunidense.

***The glass menagerie*: a linguagem e a cultura do cinema em cena**

The glass menagerie foi o primeiro grande sucesso de Tennessee Williams no teatro, cuja estreia se deu em dezembro de 1944¹³, no Civic Theater, na cidade de Chicago. A peça foi escrita a partir de um roteiro cinematográfico chamado *The gentleman caller*, desenvolvido por Williams para a MGM, estúdio com o qual o autor estabeleceu um contrato de seis meses para escrever roteiros de filmes. No entanto, Williams não teve, na época, sequer um roteiro aprovado e rodado pelo

¹³ O teatro do final dos anos 1930 e começo dos 1940 era dominado pela literariedade na forma e o naturalismo no estilo, como conta Gottfried (1970). Parte considerável da produção teatral do período era fortemente vinculada ao texto dramático, sendo o diretor uma figura até certo ponto secundária. Escritores importantes do período, para além de Williams, foram Arthur Miller, William Inge, Elmer Rice, Clifford Odets, Robert E. Sherwood, dentre outros.

estúdio: o contrato de seis meses com a MGM foi, simultaneamente, um sonho realizado e um pesadelo (HEINTZELMAN; SMITH-HOWARD, 2005, p. 9). O estúdio recusou o roteiro de *The gentleman caller*, obra que Williams havia trabalhado “meticulosamente e à qual estava desesperadamente comprometido” (HEINTZELMAN; SMITH-HOWARD, 2005, p. 9). Com conteúdo explicitamente autobiográfico, esse roteiro se tornou a base para a peça teatral *The glass menagerie*.

Além de ter sido escrita a partir de um roteiro cinematográfico nunca filmado, o texto dramaturgicamente de *The glass menagerie* tem outros vínculos com a esfera do cinema: em primeiro lugar se estabelece uma conexão formal com elementos de linguagem cinematográfica, como cortes, transições, sugestão do uso de legendas e de um projetor em cena – aspecto de adesão às estruturas formais do cinema; em segundo lugar, Williams tematiza aspectos culturais da frequência dos palácios de cinema nos anos 1930 e estabelece relações com gêneros clássicos, como o filme de aventura e o melodrama, de modo crítico e reflexivo. A seguir, com base nesses aspectos mencionados, analisamos *The glass menagerie*.

Linguagem e dispositivo cinematográfico em cena: a adesão

The glass menagerie é uma peça de memória, narrada com distanciamento por um personagem-narrador já no futuro. A história se passa dentro de um enorme flashback de um momento de mudança na família Wingfield – composta por Tom, sua irmã Laura e sua mãe Amanda –, alternado com intervenções da voz futura e onisciente do narrador-protagonista. A peça se inicia com um monólogo de Tom Wingfield direcionado para a plateia. Esse procedimento épico – um narrador-personagem que conduz a história-memória e opina sobre esta – remete a um recurso já muito popular e utilizado na linguagem do cinema estadunidense do período, que é a instância narrativa onisciente que retoma fatos vividos por meio da voz over. Além de articular a narrativa, Tom também tem consciência e domínio dos elementos teatrais que a compõem, como a música e as luzes– ele faz gestos aos violinos para que toquem, por exemplo, ou para que a iluminação oscile –, elemento que aproxima os procedimentos metalinguísticos e reflexivos utilizado por Williams em *The glass menagerie* de recursos afeitos ao teatro épico, como verificam Heintzelman e Smith-Howard (2005).

Assim, Tom Wingfield lança sua capacidade narrativa de *montagem* por meio de “pulos no tempo”. Ele nos diz: “Para começar, vou fazer o tempo voltar”¹⁴

¹⁴ As citações em português de *The glass menagerie*, no presente artigo, são retiradas da edição traduzida como *O zoológico de vidro* (WILLIAMS, 2014).

(WILLIAMS, 2014, p. 31). No teatro norte-americano, esse tipo de manejo temporal dentro do drama (estrutura “presa” no presente) não pode ser considerado uma novidade, visto que o jogo com temporalidades distintas, além da alternância de pontos de vistas, apresenta-se em peças referenciais para o entendimento da modernidade dramaturgicamente estadunidense, como *On trial* (1814), de Elmer Rice, e *Our town* (1938), de Thornton Wilder. No entanto, diferente dos dias de hoje, não era recorrente para uma peça popular se afastar do “aqui e agora” da ação dramática. Cinco anos após a estreia de *The glass menagerie*, por exemplo, estrearia *Death of a salesman*, de Arthur Miller, em que o uso da atualização de memórias dentro do presente da cena faria Peter Szondi (2001) inserir o autor em seu estudo seminal sobre o drama moderno, vinculando a peça, evidentemente, à linguagem cinematográfica. Como Szondi ao abordar Miller, é recorrente a noção de que a contribuição do cinema para o teatro se deu justamente na articulação de temporalidades distintas. Há, também, a ideia de que o expediente do flashback se intensificou no palco após o advento do cinema. Conseqüentemente, os “pulos no tempo” acarretam, inevitavelmente, a necessidade do *corte* entre as cenas, ou seja, da montagem.

As cenas de *The glass menagerie* não são muito longas, e as indicações de transição lembram as transições não do teatro (como o *black out*, ou “as cortinas que caem”), mas do cinema, possível herança do roteiro de *The gentleman caller*. Ao final de cada cena há uma indicação de escurecimento – Williams usa os termos *dim out* e *fade out* inúmeras vezes. O escurecimento garante uma sensação de passagem de tempo entre as cenas, de pulos temporais, ou elipses. Ao fim do texto, Tennessee Williams escreve: “the scene dissolves”. Esse é um termo mais afeito aos roteiros cinematográficos do que à dramaturgia teatral, já que indica um efeito de transição da montagem: quando vagorosamente uma imagem dá lugar à outra. A imagem cinematográfica é passível de se “dissolver” concretamente na tela, enquanto a cena teatral, não. Essa rubrica, além do vínculo explícito com o cinema, tem um caráter lírico, ou uma abertura experimental para a cena, já que nem os atores nem o cenário iriam, como na imagem cinematográfica, se dissolver (a não ser de forma simbólica, por meio de recursos como fumaça ou cortinas translúcidas).

Outro importante componente que incorpora a linguagem cinematográfica, nesse texto de Williams, é a presença ininterrupta de uma tela e de um projetor no palco, com projeções de legenda e de imagens. Esse dispositivo de projeção, aparato intermediário evidente, está previsto (escrito) na dramaturgia, não sendo, portanto, um aspecto de direção ou de escolha cenográfica. Tudo o que é projetado tem conexão com o que está sendo dito pelas personagens. As imagens e as legendas

atuam como comentários das cenas, por vezes antecipando informações que logo serão reveladas. Em alguns casos essas informações são redundantes, endossando o que já está em cena, em outros momentos, no entanto, as projeções estabelecem uma dimensão irônica, contradizendo a cena. Por vezes, as legendas lembram os intertítulos de filmes do cinema silencioso, que, além de mostrar o diálogo, tinham tanto a função de narração quanto de comentário. Por exemplo, quando é indicada a projeção, duas vezes, da expressão *Terror!*, ou então a expressão *Love!*, intensifica-se, não sem alguma redundância melodramática – e irônica – a sensação implícita da cena. Esse tipo de inserção remete diretamente à estética do cinema silencioso dos anos 1920, como nos clássicos de D. W. Griffith *The birth of a nation* (*O nascimento de uma nação*, 1915) e *Intolerance* (*Intolerância*, 1916).

Já as imagens projetadas, em sua maioria, presentificam um passado, mostrando “memórias dentro da memória” – já que partimos do pressuposto de que o que vemos em cena é a memória do personagem-narrador Tom Wingfield. Deste modo, na tela vê-se imagens das personagens em outros tempos e em outros espaços anteriores ao da cena – lapsos de flashbacks dentro do grande flashback de Tom –, como momentos da suposta juventude da mãe, Amanda. Além disso, algumas imagens adicionam camadas de sentido e antecipam elementos que serão relevados posteriormente, como quando são projetadas rosas azuis em uma cena da personagem Laura Wingfield, a irmã, antes de ser revelado ao público que “rosas azuis” era o seu apelido de adolescência, vinculado a uma antiga paixão. Todas essas inserções não impulsionam ações dramáticas, sendo recursos que adensam camadas reflexivas ou poéticas da cena. Por meio de imagens e textos redundantes, irônicos ou que antecipam fatos, as muitas projeções indicadas no texto desviam sempre do drama.

Na montagem de estreia de *The glass menagerie*, os diretores Margo Jones e Eddie Dowling decidem retirar todo esse aparato audiovisual sugerido na dramaturgia de Williams. O autor concorda com a escolha. Hoje em dia, com a tecnologia digital, projeções durante um espetáculo teatral chegam a ser banais. No entanto, nos anos 1940 isso certamente não era regra, até pela dificuldade técnica da produção e reprodução dessas imagens. Aquilo que foi cortado da dramaturgia textual e retirado de sua primeira montagem é um dos pontos importantes da peça para entendermos a complexidade de seus elementos menos dramáticos e mais voltados para uma perspectiva épica e experimental – não à toa a projeção não caiu no gosto dos diretores, sendo um evidente elemento de tensão com o drama. A presença de um narrador-personagem, os grandes pulos no tempo, as transições como em roteiro de cinema e a presença de uma tela com projeções conferem a esse texto dramaturgicamente um caráter épico-cinematográfico.

A cultura da cegueira nos EUA: uma perspectiva crítica do cinema

Em *The glass menagerie* acompanhamos, pelo ponto de vista de Tom, um recorte de um período crucial da sua convivência com sua mãe Amanda e sua irmã Laura nos anos 1930. Tom trabalha em uma loja de sapatos e mantém economicamente a família. Laura tem uma perna ligeiramente mais curta que a outra – problema que carrega desde a infância –, é extremamente introvertida e, embora pressionada pela mãe para se casar ou fazer um curso profissionalizante em datilografia, não consegue estabelecer vínculos com a realidade, no âmbito da convivência ou do trabalho. Sua maior e única ocupação é cuidar de um minúsculo zoológico de vidro – uma coleção de pequenos objetos ornamentais. Amanda, a mãe, é o tipo de personagem feminina recorrente em Williams: envolta em idealizações nas quais um passado supostamente glorioso mescla-se com projeções de um improvável futuro redentor. Deste modo, Amanda relembra (ou reinventa) sua juventude, quando recebia, com frescor e leveza, numerosos pretendentes. Ao mesmo tempo, sonha que sua filha Laura os receba e, assim, se case, garantindo um futuro para a família. Todavia, um personagem ausente – o pai, que abandonou a família, partindo em viagem pelos EUA há alguns anos – confere um tom de amargor às lembranças juvenis da matriarca: como se a mulher, quando moça, tivesse perdido a grande oportunidade de sua vida ao escolher alguém que, tão logo, abandonaria a todos.

Nesse ambiente, o jovem Tom Wingfield se sente economicamente pressionado: é o seu trabalho que mantém a família. Escrevendo poemas nas tampas das caixas de sapato no depósito da loja em que trabalha, o filho almeja um dia tornar-se poeta. Como compensação à vida opressora que sente levar, trabalhando no depósito e sustentando a família, Tom tem no cinema um escape. Todas as noites o jovem assiste a filmes, retornando apenas de madrugada e sempre bêbado – motivos que geram recorrentes desentendimentos com Amanda. A mãe o questiona, induzindo cenários de grande decadência ou promiscuidade ao sugerir que ele na verdade frequenta bares, e não salas de cinema:

AMANDA: Eu acho que você tem feito coisas das quais se envergonha. É por isso que está agindo assim. Eu não acredito que você vá todas as noites ao cinema. Ninguém faz isso. [...]

AMANDA: Aonde você vai?

TOM: Vou ao cinema!

AMANDA: Mentira. Eu não acredito.

(*Tom avança, sobrepujando a frágil figura de Amanda. Ela se afasta, ofegante.*)

TOM: Estou indo para os antros de ópio! É, antros de ópio, covis de criminosos e traficantes, mãe. (WILLIAMS, 2014, p. 52-54)

A certa altura, vários bilhetes de filmes caem dos bolsos do filho, como prova definitiva da frequência do personagem aos *movie palaces*. Pelos relatos de Tom, mostra-se que o espaço do cinema era mais do que o do filme longa-metragem. O jovem Wingfield relata, por exemplo, a exibição dos noticiários, de episódios de séries, de um show de mágica decadente e uma vistosa briga entre os frequentadores do local. De fato, alguns palácios de cinema não seriam ambientes familiares. E embora ocorra um boom de público a partir da década de 1940, ao longo de 1930 – época diegética da memória de Tom – com a intensa crise econômica pós-1929, a frequência das salas de cinema foi reduzida drasticamente (VALENTINE, 1996, p. 90), o que ocasionou, quando não o fechamento destas, o investimento em outras atividades além da projeção fílmica, como mini campos de golfe dentro da estrutura do prédio ou as famosas *dish nights*, nas quais eram sorteadas louças de cozinha entre os frequentadores, antes ou após a exibição dos filmes.

Por meio do comportamento de Tom, que chega em casa de madrugada, embriagado, e pelo ponto de vista de Amanda, que reprime moralmente o filho, gostaria de propor que, assim como ocorre no saguão do Joy Rio, um “cinema de terceira categoria que já foi um suntuoso teatro de ópera” (WILLIAMS, 2011, p. 71) em – *These are the stairs you got to watch* (1941), Tennessee Williams traça uma imagem decadente e negativa das salas de cinema do período, imagem ligada a vícios noturnos, o que se opõe ao trabalho diurno, tão exaltado por Amanda, no entanto odiado por Tom. Diferente da peça de um ato citada, que se passa no saguão do cinema, em *The glass menagerie* não há ação nesse espaço, contudo o cinema é constantemente retomado nas falas e atitudes de Tom Wingfield. Durante a visita do amigo e potencial pretendente da irmã (o possível redentor da família) Jim O’Connor, Tom revela um plano secreto: o de partir para aventuras distantes. Aventuras como as assistidas nos filmes:

TOM: Estou cansado dos filmes.

JIM: Dos filmes!

TOM: É, dos filmes. Olha para eles (*Faz um gesto em direção às maravilhas da Grande Avenida*). Toda essa gente glamorosa, vivendo aventuras, desfrutando tudo que é bom, devorando tudo! Sabe o que acaba acontecendo? As pessoas se contentam com as aventuras do cinema e não se aventuram na vida! Os personagens de Hollywood se encarregam de viver aventuras no lugar dos americanos, que se contentam em ficar sentados numa sala escura, assistindo às aventuras deles! É assim até começar uma guerra. Aí a aventura se torna acessível às massas! Ela entra no cardápio de todo mundo, e não só no do Clark Gable! Só a guerra faz as pessoas da

sala escura saírem de lá para viver suas próprias aventuras! Que maravilha! Agora é a nossa vez de ir para os mares do Sul, fazer um safari, experimentar o que é exótico bem longe daqui! Mas eu não tenho essa paciência. Não quero esperar. Estou cansado de ficar parado, só vendo as vidas nos filmes, eu vou embora daqui!¹⁵ (WILLIAMS, 2014, p. 95-96)

Ao final da peça, como o pai, Tom abandona a família. Com o dinheiro destinado ao pagamento da conta de luz, Tom se inscreve na marinha mercante. E é como marinheiro, no futuro, que Tom nos conta a história daqueles dias de crise nos anos 1930 que antecederam a sua partida. O cinema desempenha um importante papel no desenlace dramático da personagem de Tom em *The glass menagerie*: é onde a personagem cria ilusões de aventura ao mesmo tempo em que percebe que não as vive. Tom é consciente de certa alienação que os filmes de aventura¹⁶ proporcionam, o que, no entanto, não garante que ele não *deseje* tais aventuras. A consciência do caráter alienante dos filmes hollywoodianos¹⁷ é demarcada, não à toa, com a constante relação com o *ilusionismo* evocada pelo narrador, assim como a relação entre cinema e ópio, além da comparação direta entre a classe média americana e uma *escola para cegos*:

TOM: Pois é, eu tenho truques nos bolsos e cartas na manga. Mas sou o oposto dos mágicos de teatro. Eles dão a vocês uma ilusão que parece verdade. Eu vou lhes dar a verdade sob o disfarce agradável da ilusão. Para começar, vou fazer o tempo voltar. Vou fazê-lo voltar para os anos trinta, aquele estranho período em que a imensa classe média americana se matriculou numa escola de cegos. Seus olhos falharam, ou eles fizeram com que seus olhos falhassem, então passaram a ter que pressionar os dedos com força no cruel alfabeto Braille de uma economia que se dissolvia. (WILLIAMS, 2014, p. 31)

¹⁵ Essa tradução perdeu uma espécie de trocadilho feito na versão em inglês com a palavra *movies* (filmes) e *move* (mover-se/mudar-se). No original: “I’m tired of the movies and I am about to move!”.

¹⁶ O filme de aventura na década de 1930 é relacionado com as adaptações de romances medievais, como os de espadachim – *Zorro*, *Os três mosqueteiros* etc. –, com enredos empolgantes normalmente inseridos em cenários exóticos de lugares distantes. Há um herói, quase sempre masculino, que recebe algum tipo de chamado e parte para salvar algo/alguém, enfrentando vilões em terras longínquas. Existem vários subgêneros para o filme de aventura, um deles é o filme de pirata. A julgar pelas menções de Tom à famosa *Jolly Roger* – a bandeira pirata de caveira –, assim como a decisão de se tornar marinheiro, o subgênero de filmes de pirata é o que dialoga melhor com seus anseios.

¹⁷ Há um poema de Bertold Brecht que remete à questão: “Hollywood: Cada manhã, para ganhar o meu pão/ Vou ao mercado onde se compram mentiras./ Cheio de esperança,/ Ocupo meu lugar entre os vendedores” (PEIXOTO, 1979, p. 298).

Não é à toa que, logo no início da peça, Tom propõe explicitamente um processo de *anti-ilusionismo* (e fala, como vimos, sobre a música, a luz da cena etc.) ao mesmo tempo em que revela a sua capacidade de voltar no tempo: está explicitando o procedimento épico de forma reflexiva. Quando Tom coloca que dirá a verdade por meio da ilusão, ele não está, também, questionando o cinema, especialmente Hollywood, a fábrica de sonhos e ilusões por excelência? Instância de mágica, que cria quimeras sob a aparência de verdade? Afinal, é seguindo essas *projeções* que Tom se lança em busca de uma vida mais emocionante e provoca uma ruptura trágica na família. A questão do ilusionismo é central em *The glass menagerie*, de modo que a figura do mágico é evocada mais de uma vez, assim como os filmes de aventura que, para Tom, criariam a ilusão da ação nas vidas paralisadas do pré-guerra. Quando Tom, enquanto narrador e com um olhar já distanciado e crítico faz referência à cegueira da América nos anos 1930, período que antecede a adesão dos EUA à Segunda Guerra Mundial na década de 1940, menciona recorrentemente a guerra como a única aventura possível ao americano médio *fora das salas de cinema*. Tom, no entanto, não espera essa aventura, e se antecipa, mas a guerra está sempre no horizonte e atua em paralelismo com a paralisia apontada pelo protagonista-narrador nos difíceis anos de crise.

The glass menagerie aborda a fragilidade das ilusões. Todas as personagens da peça vivem ilusões particulares: a mãe pelo passado supostamente glorioso do Sul dos EUA, por uma juventude repleta de pretendentes e pelas projeções sobre a filha Laura que, por sua vez, vive em um mundo à parte, composto de pequenos animais de vidros. Tom tem no cinema, no filme de aventura e na bebedeira, durante os seus escapes noturnos, um alívio do cotidiano que teria em uma droga: seus hábitos cinéfilos são explicitamente comparados com os de um viciado, especialmente nas falas de sua mãe Amanda. Tudo é envolto plasticamente pelas sugestões de Williams de uma atmosfera repleta de fumaça, cortinas translúcidas e artefatos de vidro. A palavra “transparência” é recorrentemente citada nas rubricas do cenário do texto, o que pode ser uma interessante, e provavelmente imprevista, conexão com o cinema “da transparência” (XAVIER, 2005) e das grandes ilusões. A única personagem alheia ao mundo das ilusões e com os pés fincados em um real palpável é o *gentleman caller*, colega de trabalho e antiga paixão de Laura no colégio, Jim O’Connor. De perfil empreendedor e ativo, ainda que na mesma situação lamentável de Tom e com os sonhos do colégio frustrados, Jim racionalmente e em oposição aos delírios cinematográficos do protagonista, almeja investir – justamente – na televisão: “Porque eu acredito no futuro da televisão! [...] Quero estar pronto para crescer junto com ela.

Então estou planejando estar dentro disso desde o início” (WILLIAMS, 2014, p. 119). Contrária ao cinema, a televisão surge, nesta conversa, como meio viável para investimentos e garantia de uma vida sólida no futuro. Jim O'Connor, no entanto, não soluciona as ânsias dos Wingfield (não pede a mão de Laura) e parte da casa dessa família quase espectral para a sua existência sólida, real, tomando cursos de oratória, planejando os investimentos na televisão e com uma noiva menos “estranha” que Laura.

Ademais dos elementos elencados, ainda existe uma relação sutil a ser explorada entre a personagem Amanda e o melodrama cinematográfico, como se a personagem, ao fantasiar com seu passado eventualmente idílico, estivesse em diálogo com um imaginário melodramático, ainda que destoando das outras personagens em cena. Amanda vende assinaturas de revistas femininas por telefone. E, para convencer potenciais clientes, ela apela para a emoção das histórias dos folhetins. Em determinado momento, Amanda compara a história de uma das revistas com a história do folhetim *Gone with the wind*: “Ah, meu bem, não dá para perder! Lembra de como *E o vento levou* virou febre? [...] Todo mundo *falava* como Scarlett O'Hara” (WILLIAMS, 2014, p. 49).

De fato, Amanda Wingfield *fala* como Scarlet O'Hara. Embora Amanda esteja se referindo ao formato de folhetim da obra, *Gone with the wind* se tornou um marco no melodrama cinematográfico estadunidense, dirigido por Victor Fleming em 1939, com quase quatro horas de technicolor gritante, melodias melosas ininterruptas e soluções exageradas para os conflitos. O começo do longa-metragem se dá em um contexto de disputas e visitas de pretendentes de casamento (os famosos *gentlemen callers*) no seio da aristocracia do Sul dos EUA. Todo o imaginário de um Sul norte-americano idílico, com cavalheiros como nobres senhores e damas como desejáveis donzelas, se reproduz na imaginação delirante das falas de Amanda que, ao rememorar e reinventar a sua própria juventude, esboça um vínculo – e se confunde – com a icônica Scarlet O'Hara, que, tal como Amanda Wingfield, disputa a atenção de todos os rapazes da região. Ainda é necessário um aprofundamento neste ponto, porém gostaria de propor que as falas, atitudes e projeções da matriarca se relacionam com uma imaginação melodramática¹⁸, com citação explícita ao enredo de *Gone with the Wind*.

Na medida em que as memórias e os sonhos de Amanda se equiparam ao melodrama e estão fadados a um fracasso da vida presente e decadente, podemos inferir a seguinte equação: como os gestos e as falas de Amanda, as formas do melodrama também não escapam à decadência; como a vida sonhada e rememorada

¹⁸ Peter Brooks (1995, p. VII) propõe que, para além de um gênero específico, o melodrama é uma espécie de modo imaginativo moderno: “O modo melodramático é uma dimensão inescapável da consciência moderna”.

de Amanda não “aconteceu”, o melodrama – em sua citação dentro da peça – não passa de uma instância de delírio. Tennessee Williams, como nota John Gassner, dialoga diretamente com esse gênero. E essa relação pode ser aplicada a outras personagens do autor, especialmente as femininas. O que deve ser pontuado, na peça analisada, é que não temos uma adesão direta às formas melodramáticas, mas uma perspectiva crítica – e, no limite, irônica, pelo exagero dos gestos de Amanda – ao imaginário folhetinesco, assim como ao mundo mágico das telas do cinema e, em especial, dos filmes de aventura.

Considerações finais

The glass menagerie se vincula de modo explícito a recursos do cinema. Esse vínculo intermediário tensiona o drama no texto de Williams, trazendo o caráter épico-narrativo por meio da inserção de um projetor com comentários em cena, o uso do flashback, dos cortes e das transições entre cenas. Todavia, em termos de conteúdo temático, há uma ambiguidade em relação aos filmes de aventura hollywoodianos, ao melodrama e aos *movie palaces*. O cinema é, ao mesmo tempo, propulsor da mudança no enredo e elemento degradante e alienante, como fica explícito nas discussões de Tom com a mãe e nos monólogos conscientes do protagonista, que evocam a crítica ao ilusionismo e ao estado de cegueira e passividade da sociedade norte americana pré-Segunda Guerra Mundial. A ideia de que o cinema é capaz de alienar, iludir e depravar pode ser inferida dessas linhas de Tennessee Williams na medida em que se borram os limites entre o cinema e o vício, a cegueira e a imobilidade decadente do cidadão médio estadunidense e o estado “à margem do real” em que os três componentes da família Wingfield vivem. O cinema é elemento de inovação dentro da peça (em relação às regras do drama), tornando-a mais épica e moderna, ao mesmo tempo em que é objeto de crítica diante de questões referentes ao ilusionismo e à alienação. Não deixa de ser uma contradição que engrandece a obra o fato do conteúdo reflexivo de *The glass menagerie* a respeito do cinema norte-americano estar emoldurado por elementos explícitos da linguagem cinematográfica – ou seja, a crítica se aplica às formas a que o público está sendo submetido.

Tomando o “pesadelo” que Williams passou com a MGM, podemos pensar que *The glass menagerie* reflete, até certo ponto, algum desencanto do autor com a indústria cinematográfica, que – não à toa – recusou esse seu primeiro trabalho para as telas. O roteiro para cinema de *The gentleman caller*, assim como a peça derivada, provavelmente não corresponde aos padrões hegemônicos, pelo menos aos buscados pela MGM naquele período histórico. Todavia, a dramaturgia teatral decorrente

do roteiro rejeitado servirá a três bem-sucedidas adaptações hollywoodianas – *The glass menagerie* (*Algemas de cristal*, 1950), de Irving Rapper; *The glass menagerie* (*À margem da vida*, 1987), de Paul Newman, e o filme televisivo *The glass menagerie* (1973), de Anthony Harvey –, além de influenciar ao menos duas obras cinematográficas não estadunidenses – o indiano *Akale* (2004), de Shyamaprasad, e o premiado longa iraniano *نم نودب اجنى* (*Here without me*, Bahram Tavakoli, 2011). Após o sucesso de *The glass menagerie*, não demorará para Williams estabelecer uma relação íntima com a Broadway e com Hollywood, de modo que fica a questão para um futuro desenvolvimento: quando definitivamente inserido na indústria, como e por quais procedimentos as obras de Tennessee Williams continuarão articulando o viés reflexivo e potencialmente crítico a respeito da cultura e das linguagens artísticas hegemônicas? Pensar na relação entre as mídias pode ajudar a formular essa resposta.

Referências

ARISTÓTELES. Arte poética. In: ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A poética clássica*. São Paulo: Cultrix, 2005. p. 19-52.

BETTI, M. S. “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.

BETTI, M. S. *Dramaturgia comparada Estados Unidos-Brasil: três estudos*. São Bernardo do Campo: Companhia Cultural Fagulha, 2017.

BROOKS, P. *The melodramatic imagination: Balzac, Henry James, melodrama, and the mode of excess*. New Haven: Yale University Press, 1995.

COSTA, I. C. *Panorama do Rio Vermelho: ensaios sobre o teatro americano moderno*. São Paulo: Nankin, 2001.

DIDEROT, D. *Discurso sobre a poesia dramática*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

DINIZ, T. F. N. “Intermedialidade: perspectivas no cinema”. *Rumores*, São Paulo, n. 24, v. 12, p. 41-60, 2018.

GASSNER, J. *Rumos do teatro moderno*. Rio de Janeiro: Lidador, 1965.

GOTTFRIED, M. *Teatro dividido: a cena americana no pós-guerra*. Rio de Janeiro: Bloch, 1970.

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

- LEHMANN, H-T. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.
- MARTIN, M. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 2003.
- NAGIB, L. "Politics of impurity". In: NAGIB, L.; JERSLEV, A. (eds.). *Impure cinema: intermedial and intercultural approaches to film*. London: Bloomsbury, 2014. p. 21-39.
- PEIXOTO, F. *Brecht*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- RAMOS, A. F. "Bertold Brecht e o cinema alemão dos anos 1920". *Fênix*, Uberlândia, v. 3, n. 3, 2006.
- RANCIÈRE, J. *Dissensus: on politics and aesthetics*. London: Bloomsbury, 2010.
- SALA, L. H. "Tennessee Williams no cinema". *Cinemin*, Rio de Janeiro, n. 68, p. 36-37, 1991.
- SCHWARTZ, V. R. "O espectador cinematográfico antes do aparato do cinema: o gosto do público pela realidade na Paris fim-de-século". In: CHARNEY, L.; SCHWARTZ, V. R. *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- SZONDI, P. *Teoria do drama moderno: 1880-1950*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- SZONDI, P. *Teoria do drama burguês: século XVIII*. São Paulo: Cosac & Naify, 2014.
- VALENTINE, M. *The show starts on the sidewalk: an architectural history of the movie theater, starring S. Charles Lee*. New Haven: Yale University Press, 1996.
- WILLIAMS, R. *Tragédia moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- WILLIAMS, T. *The glass menagerie*. New York: New Directions Books, 1999.
- WILLIAMS, T. "Essas são as escadas que você tem que vigiar". In: WILLIAMS, T. *Mister Paradise e outras peças em um ato*. São Paulo: É Realizações, 2011.
- WILLIAMS, T. "O zoológico de vidro". In: WILLIAMS, T. *O zoológico de vidro; De repente no último verão; Doce pássaro da juventude*. São Paulo: É Realizações, 2014. p. 23-36.
- XAVIER, I. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

Submetido em: 11 mar. 2020 | aprovado em: 15 mai. 2020