

# Muito mais que ornamentos: uma reflexão sobre as “coisas” em *O zoológico de vidro*, de Tennessee Williams

Clovis Salgado Gontijo<sup>1</sup>

## Resumo

A peça teatral *O zoológico de vidro* (*The Glass Menagerie*), de Tennessee Williams, conta com a participação, além de suas quatro personagens (Amanda, Laura, Tom e Jim), de uma série de “coisas” fundamentais para a construção do drama. Este ensaio tem como objetivo refletir sobre o papel, o estatuto, as interrelações e as implicações estéticas, sociais e existenciais de tais “coisas”, estreitamente vinculadas ao “mundo” das personagens. Para tanto, recorrerá ao pensamento de Martin Heidegger, mais especificamente à sua compreensão sobre o ocupar-se (*Besorgen*) e o utensílio (*Zeug*), extraídas de *Ser e tempo* (parágrafos 12 e 15), e à sua distinção entre “coisa” (*Ding*), “utensílio” (*Zeug*) e “obra de arte” (*Kunstwerk*), formulada na primeira parte de *A origem da obra de arte*. Ao longo do percurso proposto, examinar-se-á, sobretudo, a “coisa-título” da obra, a saber, a coleção de bichinhos de vidro em miniatura de Laura Wingfield, juntamente com algumas “coisas” coadjuvantes e, até, uma “não coisa”, dotada de relevante interação com a “coisa-título”: a luz. Por meio da aplicação da fundamentação teórica heideggeriana às diversas “coisas” analisadas, complementada por textos de Meyer Schapiro e Jacques Derrida, será possível aprofundar temas específicos da peça e problemas mais gerais do campo estético, como as relações entre ilusão e desvelamento, utilidade e inutilidade (ou efetividade e inutilidade, dentro do contexto de uma obra), assim como as distinções entre remissão e restituição, ornamento e obra de arte.

**Palavras-chave:** Coisa; Utensílio; Obra; (In)utilidade

## Abstract

The theater play *The Glass Menagerie*, by Tennessee Williams, includes, besides its four characters (Amanda, Laura, Tom and Jim), several fundamental “things” to the constitution of the drama. This essay intends to consider the role, the status, and the interconnections of those “things”, as well as their aesthetic, social and existential implications, intimately connected to the “world” of the play’s characters. Therefore, it will invoke Martin Heidegger’s thought, mainly his understanding of “caring about” (*Besorgen*) and tool (*Zeug*), extracted from *Being and Time* (paragraphs 12 and 15), and his distinction among “thing” (*Ding*), “tool” (*Zeug*) and “work of art” (*Kunstwerk*), formulated in the first part of *The Origin of the Work of Art*. Through our study, it will be especially examined the “title thing” of the play, namely, Laura Wingfield’s glass menagerie, along with some “supporting things” and even a “no-thing”, which manifests a relevant interaction with the “title thing”: the light. Complemented by some texts of Meyer Schapiro and Jacques Derrida, the application of Heidegger’s theoretical foundation to the selected “things” will allow to deepen specific themes of the play and more general problems of the aesthetic domain, such as the relations between illusion and unveiling, utility and inutility (or between effectivity and inutility, within the artistic context), as well as the distinctions between remission and restitution, ornament and work of art.

**Keywords:** Thing; Tool; Work; (In)utility

1

Professor assistente da Faculdade Jesuíta de Filosofia e Teologia (FAJE), Clovis Salgado Gontijo possui dupla formação em Música e Filosofia. Mestre em Música pela Texas Christian University (2002) e Doutor em Estética e Teoria da Arte pela Faculdade de Artes da Universidade do Chile (2014), teve sua tese publicada, em versão abreviada, pelas edições Loyola, sob o título *Ressonâncias noturnas: do indizível ao inefável* (2017). Traduziu e prefaciou o livro *A música e o inefável*, de Vladimir Jankélévitch, publicado na coleção *Signos Música* da editora *Perspectiva* (2018). Contribuiu, ao longo de um ano, para a *Revista Família Cristã*, com artigos dedicados a possíveis conexões entre arte e espiritualidade, e hoje é um dos líderes do grupo interdisciplinar de pesquisa “Mística e Estética” (FAJE), cadastrado pelo CNPq. Além de seus trabalhos acadêmicos, voltados sobretudo para a Mística, a Filosofia da Música e o pensamento de Vladimir Jankélévitch, procura aplicar seus conhecimentos em projetos ligados à formação de público e à sensibilização estética.



Muito mais que ornamentos: uma reflexão sobre as "coisas" em  
*O zoológico de vidro*, de Tennessee Williams  
Clovis Salgado Gontijo

## 1 Introdução

*"Sim, tenho truques no bolso, tenho coisas debaixo da manga. Mas sou o contrário de um prestidigitador. Este lhes oferece uma ilusão que tem a aparência de verdade. Eu lhes ofereço a verdade com o agradável disfarce de ilusão."* (WILLIAMS, 2009, p. 20<sup>2</sup>)

**E**sta passagem, que introduz a obra teatral *O zoológico de vidro*<sup>3</sup> (*The Glass Menagerie*, estreada em 26/12/1944 e cujos primeiros esboços datam do fim da década de 1930) revela-nos um aspecto fundamental para a compreensão da "coisa-título" (a coleção de miniaturas de animais em vidro) e de sua relação com o ser humano. A ideia de verdade disfarçada em ilusão é apresentada ao público por Tom, personagem-narrador, irmão de Laura e poeta, que se faz porta-voz do pensamento estético de seu autor.

Para quem lê ou ouve as primeiras palavras de Tom, o apresentador da obra, torna-se patente que a personagem – e, neste caso, o próprio dramaturgo – define sua tarefa como contrária àquela do prestidigitador devido ao comprometimento do artista com o "oferecimento" da verdade.

A análise da obra de arte a partir de sua conexão com a verdade constitui um elemento-chave do texto de Heidegger *A origem da obra de arte*. No entanto, a aproximação à verdade, o desvelamento do ser do ente (*aletheia*), em linguagem heideggeriana, ocorreria, para Tennessee Williams a partir de uma modificação, de uma transmutação fantasiosa da realidade.

Segundo o dramaturgo, em sintonia com o projeto de Kandinsky nas artes plásticas, o academicismo convencional, dotado de propósito meramente fotográfico, não seria capaz de transcender o aparente e os dados mais imediatos. Assim, uma linguagem realista tampouco poderia desvelar a essência poética da coisa, da "vida ou realidade" (WILLIAMS, 2009, p. 15).

É a partir dessa poética, formulada de maneira explícita no texto, que o autor enfrenta um desafio: aproximar-nos, paradoxalmente, da verdade por meio de uma atmosfera ilusória. Chegamos, assim, à "coisa-título": "objeto-ilusão" que nos oferece, como veremos, uma possibilidade única

2

Todas as passagens de *O zoológico de vidro*, utilizadas neste ensaio, foram por nós traduzidas a partir da edição Penguin Classics, autorizada por The University of the South, detentora dos direitos autorais de Tennessee Williams.

3

A obra também foi traduzida para o português sob o título de *À margem da vida*.



Muito mais que ornamentos: uma reflexão sobre as “coisas” em  
*O zoológico de vidro*, de Tennessee Williams  
Clovis Salgado Gontijo

para vislumbrar a essência de uma subjetividade, de um grupo familiar e até de uma sociedade específica. Junto com a “coisa-título”, “atuam” na peça outras “coisas”. Estas, relacionadas com a diversão, a recordação ou a utilidade, mostram-se igualmente capazes de revelar um “mundo”<sup>4</sup>.

Como já sugerem estes parágrafos introdutórios, a investigação que pretendemos efetuar pelo rico leque de “coisas” oferecidas por Tennessee Williams em *O zoológico de vidro* será apoiada em conceitos e argumentos extraídos da filosofia heideggeriana, em estreita relação com os motivos da obra teatral escolhida e com a composição de seus personagens. Assim, recorreremos especialmente ao já citado texto *A origem da obra de arte* (1936-1937), que oferece valiosa distinção entre a “coisa” (*Ding*), o “utensílio” (*Zeug*) e a “obra de arte” (*Kunstwerk*), assim como aos parágrafos 12 e 15 de *Ser e tempo* (1926), que examinam, respectivamente, o “ocupar-se” (*Besorgen*) próprio ao “estar-no-mundo” do *Dasein* e o “utensílio” (*Zeug*), uma modalidade particular de “coisa” (*res, Ding*), manifestado em nossa ocupação primária com o mundo circundante.

## 2 O ser humano e a “coisa”: Laura e sua coleção de vidro

### 2.1 A remissão ao portador

*“Pequenos artigos de vidro, são ornamentos mais que nada. Em sua maioria, são bichinhos feitos de vidro, os mais minúsculos bichinhos do mundo. Mamãe os chama de zoológico de vidro!”* (WILLIAMS, 2009, p. 103)

O zoológico de vidro aparece como o objeto-chave da peça de Tennessee Williams. Tal objeto é apresentado no contexto da obra como um *personal object*, “coisa” que compartilha e revela algumas das características presentes em sua proprietária e cuidadora. Deste modo, analisar a “coisa-título” nos conduz, por conseguinte, a uma análise da personagem Laura.<sup>5</sup>

Como veremos, a relação essencial entre a “coisa” e seu proprietário foi acentuada tanto por Heidegger (“A coisa e a obra”, em *A origem da obra de arte*) quanto pelo historiador da arte Meyer Schapiro (“The Still Life as a Personal Object: A Note on Heidegger and Van Gogh” [1968] e

4

A palavra “mundo” deve ser aqui compreendida no sentido empregado por Heidegger em *A origem da obra de arte*. Segundo Francisco Soler, “mundo, nesse estudo de Heidegger, tem um sentido distinto àquele que recebe em *Sein und Zeit*.” (SOLER, 1953, p. 12.)

5

A semelhança entre Laura e sua coleção é explicitamente revelada pelo autor nas notas iniciais da obra: “O retraimento de Laura, nascido dessa circunstância [de sua deficiência física], aprofundase até convertê-la numa peça de sua coleção de vidro, excessiva e delicadamente frágil para ser movido da prateleira.” (WILLIAMS, 2009, p. 14)



Muito mais que ornamentos: uma reflexão sobre as “coisas” em  
*O zoológico de vidro*, de Tennessee Williams  
Clovis Salgado Gontijo

“Further Notes on Heidegger and Van Gogh” [1994]) em suas respectivas reflexões sobre o motivo dos sapatos retratados (numa tela específica ou numa série de telas) por Van Gogh. Também no parágrafo 15 de *Ser e Tempo*, Heidegger confirma tal laço, ao vincular a obra, que nesse momento é definida como produto em geral (instrumento, utensílio) e não como obra de arte, a seu “portador e usuário” (HEIDEGGER, 2005a, p. 112). Segundo Heidegger, a obra – manifestação de uma experiência fenomenicamente anterior à concepção de coisa – “faz-se em sua medida; ele [o portador] ‘está’ presente ao surgir da obra” (HEIDEGGER, 2005b, p. 98, nossa tradução).

A vinculação entre as pecinhas do zoológico de vidro e a personagem a quem remetem tais artefatos verifica-se a partir de aspectos simultaneamente psicológicos e estéticos. Laura “participa” de algum modo da beleza do vidro, caracterizada pela transparência, mas também pela delicadeza e fragilidade.<sup>6</sup> Como o vidro, a personagem é rígida e sem mobilidade (devido à sua deficiência física, a saber, a diferença de tamanho entre as pernas causada por uma doença infantil não identificada) e, por isso, suscetível a fraturas. No entanto, Laura não está inteiramente desprovida de encanto. Sua beleza assemelha-se à de uma rosa azul, *Blue Roses* como costumava chamá-la Jim Delaney O’Connor, seu colega de coro na época de escola. Esse apelido evoca uma combinação rara e inadequada<sup>7</sup>, uma beleza que se baseia na diferença<sup>8</sup>: algo mágica, mas inexistente na natureza. Artificial como as peças de vidro da *ménagerie*...

Contudo, Laura e sua coleção não se identificam apenas pelo fato de compartilharem atributos fundamentais. O autor revela-nos uma identificação radical entre Laura e suas pecinhas na medida em que estas são percebidas pela protagonista como um prolongamento de seu corpo. Tal fusão entre o ser humano e a coisa constata-se pela reação de Laura, quando um inadvertido movimento de Tom acarreta a quebra de uma de suas pecinhas de estimação: “O casaco bate na prateleira da coleção de vidro de Laura, e ouve-se o tilintar de vidro estilhaçado. Laura grita como se tivesse sido ferida” (WILLIAMS, 2009, p. 40).

A ideia de “remissão” de uma coisa a um sujeito (assim como de uma identificação entre eles) nos conduz à crítica feita por Derrida (“Restitutions de la vérité en peinture”) às análises dos sapatos “de”

6

“Quando se olha para uma peça de vidro delicadamente soprado, pensa-se em duas coisas: no quanto é bela e em quão facilmente se pode quebrar.” (WILLIAMS, 2009, p. 17)

7

“Mas o azul não se aplica... às rosas...” (WILLIAMS, 2009, p. 109)

8

“Alguma vez alguém lhe disse que você era bonita? (...) Bem, pois você é bonita! De uma maneira bem diferente das outras pessoas. E mais agradável justamente por causa da diferença.” (WILLIAMS, 2009, p. 108)



Muito mais que ornamentos: uma reflexão sobre as "coisas" em  
*O zoológico de vidro*, de Tennessee Williams  
Clovis Salgado Gontijo

Van Gogh efetuadas por Heidegger e Meyer Schapiro, que implicam um propósito de "restituição". Primeiramente, o filósofo alemão elabora sua reflexão sobre uma obra não especificada de Van Gogh, na qual é retratado um par de sapatos, a partir do estabelecimento de uma atribuição do utensílio-modelo a um portador específico, uma camponesa. Depende de tal atribuição a formulação da hipótese do texto "A coisa e a obra", segundo a qual a obra de arte seria capaz de desvelar o caráter de utensílio do utensílio, vinculado, nesse caso, especificamente ao mundo da camponesa. Opondo-se a tal interpretação, Meyer Schapiro identifica elementos na biografia de Van Gogh, em relatos de Gauguin e no catálogo de obras do pintor holandês que contradizem o pressuposto heideggeriano, a saber, que o modelo tomado como referência para a tela em questão fosse um par de sapatos pertencente a uma camponesa. O teórico da arte defende que Van Gogh teria pintado os próprios sapatos, uma espécie de personal object, que, como um autorretrato, espelha características e anseios do pintor. Por sua vez, Derrida denuncia a fragilidade, em termos estéticos, de ambas as posições, que conferem valor essencial a uma atribuição ausente da realidade da obra.

Após recapitular de modo sintético tal polêmica, devemos aqui estabelecer relevante distinção terminológica. Por um lado, a remissão aplica-se a um utensílio (ou a uma "obra"), enquanto a "restituição" seria antes o desejo de transferir o "para quem" a um sujeito externo à obra de arte. Deste modo, a interpretação da "coisa-título" a partir de sua estreita vinculação com a protagonista da peça não deve ser confundida com o processo de "restituição". A identificação entre ambas é, conforme vimos, construída pelo próprio autor e realiza-se dentro da esfera da obra, destacando-se como um de seus traços mais fundamentais. *O zoológico de vidro* simula a relação ser humano/"coisa" presente em nosso cotidiano, permitindo, assim, examiná-la a partir da análise fenomenológica do *Dasein*, proposto por Heidegger. Não obstante, se fizéssemos das personagens da peça um mero espelho dos membros (reais) da família do autor<sup>9</sup> e, assim, dos objetos em cena pertencentes pessoais de tais membros, provavelmente incorreríamos numa tentativa análoga a uma restituição<sup>10</sup>.

9

O *zoológico de vidro*, sugestivamente chamado de "peça de lembrança" ("memory play"), é considerada por muitos como a obra com mais elementos autobiográficos de Williams. O autor, cujo nome de batismo era Thomas (Tom) Lanier Williams, morou num "cortiço em Saint Louis e trabalhou numa fábrica de sapatos, enquanto sonhava em ser escritor". À semelhança de Tom Wingfield, teve uma mãe que decaiu socialmente e uma irmã mais velha frágil psicicamente, chamada Rose (nome que reaparece no apelido dado por Jim a Laura, *Blue Roses*), que "tinha dois ou três bichinhos de vidro" (FREDERIC, *The Glass Menagerie* by Tennessee Williams). Além disso, o autor "realmente levou um pretendente para Rose" e, para quem teve a oportunidade de conhecer a mãe do dramaturgo, "Edwina Williams era a 'imagem exata' de Amanda" (BRAY, Introduction, in: WILLIAMS, 2009, p. 8).

10

Derrida percebe, nesse gênero de tentativa, presente na análise de Meyer Schapiro, uma "ingenuidade identificatória", baseada na visão simplória e equivocada da arte como cópia: "o signatário de um quadro não pode ser identificado com o proprietário nomeável de um objeto essencialmente desatável e representado no quadro. Não se pode proceder a tal tipo de identificação sem uma inacreditável ingenuidade, inacreditável da parte de um expert tão autorizado. Ingenuidade identificatória quanto à estrutura de um quadro e, até, de uma representação imitativa no sentido mais simples de 'cópia'. Ingenuidade identificatória quanto à estrutura de um objeto desatável em geral e quanto à lógica de seu pertencimento em geral" (DERRIDA, 1978, p. 112).



Muito mais que ornamentos: uma reflexão sobre as “coisas” em  
*O zoológico de vidro*, de Tennessee Williams  
Clovis Salgado Gontijo

## 2.2 O “de quê” e o “para quê”

É interessante notar que a “coisa protagonista” da obra vem muitas vezes associada ao material do qual está feita. Já o título nos informa que se trata de uma coleção *de vidro*. Como nos mostra Heidegger no parágrafo 15 de *Ser e tempo* já citado, a obra remete aos materiais empregados em sua constituição. Deste modo, além de sua remissão “ao portador e usuário”, ela também indica o “de quê [Woraus] de sua composição”.

Tal parágrafo de *Ser e tempo*, que discorre sobre os utensílios e assim se relaciona com a temática tratada em *A origem da obra de arte*, ajuda-nos a compreender algumas particularidades da categoria em questão. Se seguirmos as características atribuídas por Heidegger à obra, concluiremos que a coleção de vidro não se classifica propriamente como um utensílio. Isto porque, embora as pecinhas de Laura remetam a um “de quê” e a ela mesma como sua consumidora, não se pode estabelecer a partir delas o vínculo do “para quê” [Wozu]. Este corresponde à terceira remissão fundamental da obra (no sentido mais amplo já destacado) e expressa a dimensão de *utilidade* que nela repousa.

Segundo Heidegger, a obra “comparece com prioridade no trato da ocupação” (HEIDEGGER, 2005b, p. 97, nossa tradução), isto é, nossa relação com os utensílios fundamenta-se, sob um ponto de vista fenomenológico, no que se pretende produzir a partir deles: “Aquilo com que primeiro se ocupa e, conseqüentemente, o que primeiro está à mão é a obra a ser produzida” (HEIDEGGER, 2005a, p. 111).

Ao aplicar essa conclusão à relação ser humano/coisa (Laura/coleção de vidro) descrita na peça teatral, percebe-se que a personagem de Laura não se ocupa primariamente de uma “obra”, no sentido desenvolvido por Heidegger em *Ser e tempo*. Sua ocupação principal dirige-se a um conjunto de objetos *inúteis*<sup>11</sup> e restringe-se a um esforço de conservação da coisa.

Deste modo, a “coisa-título” não pode estar incluída na categoria de obra. Além de carecer da remissão ao “para quê”, a coleção de Laura não partilha de outro importante traço detectado nas coisas dotadas de utilidade, a saber, a conexão com “uma totalidade instrumental [Zeugganzheit]” (HEIDEGGER, 2005a, p. 110). A *ménagerie* é uma coisa isolada, sem “pertinência a outros instrumentos” (HEIDEGGER, 2005a, p. 110), assim, não possui “instrumentalidade” [Zeughaftigkeit].

11

O tema da inutilidade foi amplamente trabalhado por Derrida em suas “Restitutions de la vérité en peinture”, publicado como último capítulo de *La Vérité en peinture*. Nesse texto, o filósofo identifica, na tela de Van Gogh examinada por Heidegger, uma dupla inutilidade, que se manifesta no produto “representado” (os sapatos desvinculados do uso) e na configuração da obra de arte (desvinculada do meio que a circunda): “o quadro, inútil naquilo que representa e, assim, emoldura, é também inútil no fato de que representa e emoldura. Inútil pelo que dá em pintura e porque dá em pintura. Inútil nos sapatos inúteis (o produto), mas também inútil como quadro desinserido, desatado de seu meio pelo artifício de seu reatamento, a linha da moldura” (DERRIDA, 1978, p. 389-390, nossa tradução).



### 2.3 Ocupação e cuidado

*"Eu não faço muita coisa. Oh, não pense que passo os dias com os braços cruzados! Minha coleção de vidro me toma bastante tempo. O vidro é algo que exige muitos cuidados."* (WILLIAMS, 2009, p. 101)

A dedicação de Laura à sua coleção, embora se destine a algo *inútil*, tem a característica do "ocupar-se" [*Besorgen*] heideggeriano. Este manifesta-se, na analítica do *Dasein*, como um existencial, ou seja, como constitutivo do nosso modo de ser: o "estar no mundo".

Curiosamente, o "ocupar-se" de Laura caracteriza-se pela presença de um extremo cuidado, exemplificando, assim, a noção de que o *Besorgen* é composto pelo *Sorge* (cuidado), conceito por meio do qual o *Dasein* deve ser "entendido *ontologicamente*" (HEIDEGGER, 2005b, p. 83, nossa tradução). Contudo, o *Besorgen* se aplicaria também a uma ocupação dirigida a um objeto *inútil*?

Delineia-se, no parágrafo 12 de *Ser e tempo*, uma resposta a essa questão. O *Besorgen* não se limita ao "ocupar-se" de uma obra e, conseqüentemente, de um utensílio (tema tratado, como vimos, no parágrafo 15). Tal modo de ocupação revela-se como "terreno fenomênico preliminar" (HEIDEGGER, 2005b, p. 95, nossa tradução) na análise fundamental do *Dasein*, mas não como único modo possível. Segundo Heidegger, o "ocupar-se" ocorre sob uma multiplicidade de formas, como o "ter o que fazer com alguma coisa, produzir alguma coisa, tratar e cuidar de alguma coisa, aplicar alguma coisa, fazer desaparecer ou deixar-se perder alguma coisa, empreender, impor, pesquisar, interrogar, considerar, discutir, determinar..." (HEIDEGGER, 2005a, p. 95). Além dessas, Heidegger também inclui expressões *deficientes* do "ocupar-se": "omitir, descuidar, renunciar, descansar" (HEIDEGGER, 2005a, p. 95).

Tal classificação pode ajudar-nos a compreender melhor a relação estabelecida entre Laura e a "coisa-título". Entre os modos positivos, o principal "ocupar-se" da personagem identifica-se com o cuidar e talvez com o contemplar (aspecto a ser tratado na próxima seção deste ensaio). Por outro lado, a atividade de Laura também pode ser interpretada como





Muito mais que ornamentos: uma reflexão sobre as “coisas” em  
*O zoológico de vidro*, de Tennessee Williams  
Clovis Salgado Gontijo

um modo deficiente do “ocupar-se”, posto que a dedicação exclusiva a essa ocupação implica, forçosamente, a recusa da vida produtiva.<sup>12</sup>

#### 2.4 Que coisa é a coisa?

Frente à compreensão heideggeriana da obra e do utensílio, somos levados a perguntar em que categoria estaria inscrita a coleção de vidro. O parágrafo 15 de *Ser e tempo* também nos ajuda, neste ponto, a esboçar uma resposta. Segundo Heidegger, as coisas eram adequadamente chamadas pelos gregos de *prágmata* (πράγματα), “isto é, aquilo com o que se lida (πράξις) [práxis] na ocupação” (HEIDEGGER, 2005a, p. 109). No entanto, diz o filósofo que o pensamento grego deixou “de esclarecer ontologicamente, justamente o caráter ‘pragmático’ dos πράγματα [prágmata], determinando-os ‘imediatamente’ como ‘meras coisas’ (HEIDEGGER, 2005a, p. 109).

Tal concepção das coisas, sem vínculo direto com a ideia de utilidade, permite a inclusão da coleção de vidro na acepção original dos *prágmata*. Como vimos, a personagem *ocupa-se* de sua coleção, e, assim, conserva-se, na relação entre Laura e a coleção, a lida própria à ocupação (práxis), presente na raiz do termo grego *prágmata*.

Poderíamos também examinar em que categoria se insere a “coisa-título” a partir de *A origem da obra de arte*. Nesse texto, o filósofo nos mostra que tudo pode ser a princípio compreendido como coisa, mas, com um olhar mais atento, percebemos que só alguns entes se inscrevem adequadamente nessa categoria. Excluindo a “coisa em si” kantiana, o ser humano e os demais seres animados, assim como as coisas destinadas ao uso, Heidegger chega às “meras coisas” (*bloßen Dinge*). Estas parecem identificar-se com a matéria bruta inanimada da natureza: “Uma mera coisa é, por exemplo, este bloco de granito. É duro, pesado, extenso, maciço, disforme, áspero, colorido, em parte opaco, em parte brilhante” (HEIDEGGER, 2010, p. 51).

Portanto, é fácil concluir que a coleção, na condição de objeto produzido, distingue-se das chamadas “meras coisas”, nas quais se verifica “o despojamento do caráter da serventia e da fabricação” (HEIDEGGER, 2010, p. 71). Entretanto, a “coisa-título” tampouco se identifica plenamente

12

O caráter deficiente do “ocupar-se” de Laura, associado a uma falta de perspectiva em relação a seu futuro, verifica-se na seguinte fala de sua mãe: “Então o que faremos agora pelo resto de nossas vidas? Vamos ficar em casa vendo o desfile passar? Vamos nos divertir com a coleção de vidro, querida? Vamos pôr eternamente na vitrola esses discos gastos que seu pai nos deixou como uma dolorosa lembrança?” (WILLIAMS, 2009, p. 31).





Muito mais que ornamentos: uma reflexão sobre as “coisas” em  
*O zoológico de vidro*, de Tennessee Williams  
Clovis Salgado Gontijo

com as duas outras categorias descritas no ensaio: o utensílio e a obra. O primeiro é o mesmo instrumento (*Zeug*) tratado no parágrafo 15 de *Ser e tempo*.<sup>13</sup> Deste modo, devido às razões já mencionadas, a coleção de Laura não se enquadra na categoria de utensílio. Por outro lado, a *ménagerie* não pode ser qualificada como obra, uma vez que, em *A origem da obra de arte*, a obra refere-se especificamente à obra de arte.

Embora não se encaixe em nenhuma das três categorias de coisas (“mera coisa”, utensílio, obra de arte), a “coisa-título” ainda mantém alguns elementos do utensílio e da obra. Como estes, a coleção é “um pro-duto do trabalho humano” (HEIDEGGER, 2009, p. 67). Mais especificamente com o utensílio, partilha uma estrutura na qual se verifica a junção matéria-forma.<sup>14</sup> Como temos observado, a peça teatral menciona muitas vezes a matéria da qual se compõem as miniaturas de Laura. Além disso, o texto também nos revela algumas das formas nas quais o vidro se encontra organizado (por exemplo, na forma de um unicórnio ou de cavalos).

Em *A origem da obra de arte*, Heidegger reafirma que a matéria (e, nesse texto da década de 1930, também a forma) vem sempre associada à finalidade do utensílio. Devemos agora indagar se a coleção de Laura, embora não seja exatamente um utensílio, é feita de vidro para cumprir alguma finalidade específica. Como mero ornamento, sua finalidade não pode ser a realização de uma obra no sentido dado pelo filósofo em *Ser e tempo*. Tal concepção de obra, pensada como objeto útil, identifica-se com funções mais imprescindíveis do cotidiano (habitar, vestir-se, consultar a hora). Não obstante, o vidro é utilizado na fabricação das miniaturas com uma função visual: permite interação com a luz.

Deste modo, a busca de um efeito estético aproxima a coleção à esfera da obra de arte. A relação estabelecida entre Laura e as coisas, entre as quais se encontra sua coleção, também aponta para uma espécie de contemplação, que corresponde mais a nossa aproximação a uma obra de arte que a nosso manejo dos utensílios.<sup>15</sup> Essa atitude contemplativa da personagem é revelada por sua mãe, Amanda, numa fala dirigida ao filho: “Você sabe como é Laura. (...) Ela repara nas coisas e creio que... medita sobre elas” (WILLIAMS, 2009, p. 47).

13

Na edição brasileira de *Ser e tempo* traduzida por Marcia Sá Cavalcante Schubak, *Zeug* aparece como “instrumento”. Preferimos padronizar o termo adotando a tradução “utensílio”, de modo a manter a tradução de *Zeug* escolhida, por Idalina Azevedo e Manuel António de Castro, em *A origem da obra de arte*. Também em língua inglesa observa-se a dificuldade de tradução do termo, que, em algumas edições, é traduzido como *tool*, em outras, como *equipment* e, até, como *utensil*.

14

Tal estrutura, porém, não deve ser entendida, segundo Heidegger, como componente essencial da “coisa” nem da obra de arte, senão como um derivado da essência do próprio utensílio Cf. HEIDEGGER, *A origem da obra de arte*, § 34, 2010, p. 69.

15

Encontramos aqui a posição de Heidegger, para quem o uso mais adequado do utensílio é aquele que não inclui sua contemplação pelo usuário, como constatamos no parágrafo 15 de *Ser e tempo*: “quanto menos se olhar de fora a coisa-martelo, mais se sabe usá-lo, mais originário se torna o relacionamento com ele e mais desentranhado é o modo em que se dá ao encontro naquilo que ele é, ou seja, como instrumento” (HEIDEGGER, 2005a, p. 110-111). O mesmo argumento é defendido em *A origem da obra de arte*: “A camponesa no campo está calçada. Somente aqui [os sapatos] são o que são. São tanto melhores quanto menos a camponesa, ao usá-los no trabalho, pensa neles ou os olha ou também apenas os sente” (HEIDEGGER, 2010, p. 79).



Muito mais que ornamentos: uma reflexão sobre as “coisas” em  
*O zoológico de vidro*, de Tennessee Williams  
Clovis Salgado Gontijo

A reflexão despertada em Laura pelas peças de sua coleção comprova-se no momento de seu diálogo com Jim, episódio descrito pelo autor como “o ápice de sua vida secreta” (WILLIAMS, 2009, p. 90). Nessa cena, descobrimos que Laura, de fato, observa as pecinhas e tenta conferir um sentido para elas. A protagonista personifica as “coisas-animais” e, a partir da miniatura do unicórnio, elabora uma reflexão na qual se evidencia o modo como ela mesma se insere no mundo. Ademais, o “acidente” que causa a quebra de sua peça de vidro predileta reflete a mudança que Laura experimenta: ao dançar com o ex-colega Jim, convidado para jantar naquela noite em sua casa, e ao ser beijada por ele, dissipa-se (momentaneamente?) um pouco de sua diferença, como o unicórnio que, ao perder seu chifre, torna-se “igual a todos os demais cavalos” (WILLIAMS, 2009, p. 107). A “amputação” da diferença<sup>16</sup> também poderia ser associada à perda da pureza, se recordarmos que o unicórnio, no cristianismo medieval, é usado para simbolizar a pureza de Cristo.

A ideia de que a coisa espelha algo do humano assemelha-se à concepção da arte como “espelho espiritual” (KANDINSKY, V., apud LISCIANI-PETRINI, 1999, p. 6) de um tempo e de um mundo, presente em Kandinsky e, em certa medida, também em *A origem da obra de arte*. Assim, uma vez mais, a “coisa-título” aproxima-se à categoria de obra de arte.

No entanto, a *ménagerie* não é apresentada pelo autor como uma coleção artística. Embora as notas iniciais do texto afirmem a delicadeza dos bichinhos de vidro (Cf. WILLIAMS, 2009, p. 17), podemos imaginá-los, considerando o *status* um tanto decadente da família e o fato de que começaram a ser adquiridos na infância ou na adolescência de Laura<sup>17</sup>, como miniaturas sem grande valor, nas quais se entrevê um gosto quase *kitsch*.<sup>18</sup>

### 3 Outras “coisas”

#### 3.1 Outros objetos inúteis

“Olhe! Não tenho nada, nem uma única coisa (...),  
na minha vida neste lugar, que posso dizer que seja  
minha!” (WILLIAMS, 2009, p. 36)

16

Após Jim quebrar inadvertidamente o unicórnio de vidro, Laura diz ao convidado, revelando inesperado senso de humor: “Imaginarei simplesmente que ele [o unicórnio] tenha sido operado. O chifre foi removido para que ele se sentisse menos... bizarro” (WILLIAMS, 2009, p. 108).

17

Segundo a jovem, uma de suas miniaturas mais antigas é o unicórnio, que já lhe pertence há cerca de treze anos (Cf. WILLIAMS, 2009, p. 103).

18

Se, de fato, a obra se apropria de muitos elementos biográficos do autor, as miniaturas de Laura talvez tenham sido concebidas em sintonia com os bichinhos de vidro que Rose, irmã de Williams, possuía. De acordo com o testemunho do outro irmão do dramaturgo, Dakin, eram “somente duas ou três peças... coisinhas muito baratas, compradas provavelmente na loja de variedades Woolworth’s” (BRAY, Introduction, in: WILLIAMS, 2009, p. 8). No entanto, deixamos esta observação como mera nota, conscientes do problema nela implicado, a saber, a desnecessária e “ingênuas” restituição de um motivo da obra a um provável “portador” fora da obra.

Muito mais que ornamentos: uma reflexão sobre as "coisas" em  
*O zoológico de vidro*, de Tennessee Williams  
Clovis Salgado Gontijo

Ao dirigir essas palavras à mãe, Tom manifesta sua sensação de não mais pertencer à própria casa. O indicador de seu deslocamento é justamente a ausência de um objeto pessoal que lhe possa ser atribuído no lugar onde vive. Tom relaciona-se com "coisas" que não são suas, tanto no lar (no qual todos os objetos são organizados e controlados por sua mãe, com exceção do "zoológico de vidro" e, como veremos, da vitrola e dos discos, pertencentes de sua irmã) quanto no trabalho.

Curiosamente, a personagem relaciona-se, em seu ambiente profissional, justamente com o objeto "sapato", que, graças a seu tratamento artístico por Van Gogh, foi amplamente discutido por Heidegger na primeira parte de *A origem da obra de arte* e reinterpretado nas críticas elaboradas por Meyer Schapiro e Derrida. Contudo, para Tom, os sapatos que produz estão carregados de uma significação particular, sem relação com as implicações estéticas encontradas pelos autores em questão. Segundo a personagem, os sapatos indicam "quão breve é a vida" (WILLIAMS, 2009, p. 80), ao lado de sua insatisfação profissional. Não obstante, os sapatos fabricados pela personagem conservam algo da perspectiva ontológica presente na análise heideggeriana da tela de Van Gogh. Eles também são capazes de revelar um "mundo", mas um "mundo" alheio a quem o produz (estaria aí implicada a alienação do trabalho?), ao qual se deseja intensamente alcançar algum dia: o "mundo" de aventuras do viajante.<sup>19</sup>

Além dos sapatos, que não lhe pertencem, Tom relaciona-se com "coisas" gastas, já inúteis, como "uma chuva de canhotos de entradas de cinema e uma garrafa vazia" (WILLIAMS, 2009, p. 41), que retira do seu bolso na quarta cena do primeiro ato. Esses objetos inúteis são o rastro de sua ociosidade e de seu vício. À semelhança do que ocorre com sua irmã, a inutilidade dos objetos vinculados a Tom revela a inutilidade social de seu portador.

Outro objeto de certo modo inútil é a vitrola da qual se ocupa Laura. Seu interesse por esse aparelho encontra-se quase no mesmo nível de sua dedicação pela coleção de miniaturas, como expressa a seguinte fala de Amanda: "Agora tudo o que ela [Laura] faz é brincar com esses pedaços de vidro e pôr para tocar esses discos gastos. Que tipo de vida é esse para uma moça? (WILLIAMS, 2009, p. 51)". Observação idêntica repete-se mais tarde

19

"Sempre que pego um sapato, estremeço ao pensar em quão breve é a vida e no que estou fazendo! Qualquer que seja o significado disso, sei que não quer dizer sapatos... exceto como algo que deva ser calçado nos pés de um viajante!" (WILLIAMS, 2009, p. 80).



Muito mais que ornamentos: uma reflexão sobre as “coisas” em  
*O zoológico de vidro*, de Tennessee Williams  
Clovis Salgado Gontijo

numa fala de Tom: “Mãe, Laura vive num mundo próprio... um mundo de pequenos ornamentos de vidro... Põe na vitrola velhos discos... e... isso é praticamente tudo (WILLIAMS, 2009, p. 65).”

É interessante notar que as duas passagens insistem numa mesma característica dos discos manuseados por Laura: são velhos e gastos. Provavelmente, tocam canções *demodées* do fim da década de 1920, enquanto a peça se desenrola cerca de dez anos mais tarde, na época da Guerra Civil Espanhola (1936-1939). Deste modo, subentende-se que os discos são gastos tanto por pertencerem a outra época quanto por terem sido ouvidos exaustivamente pela personagem. Os dois aspectos ressaltam a alienação de Laura, que não participa do próprio tempo nem do âmbito produtivo da vida.

Como a coleção de vidro, que simboliza um “microcosmo”, também a vitrola é capaz de construir um “mundo” próprio, dotado de atmosfera particular. Tal “mundo” criado pela música – que, na peça, relaciona-se diretamente com o exercício da lembrança<sup>20</sup> – manifesta-se como um espaço autossuficiente.

Por meio das canções reproduzidas pela vitrola, Laura simula um salão de baile individual, que se contrapõe ao real salão de baile, situado do outro lado da rua, do qual não pode participar. Assim, a “coisa-vitrola” revela, ao mesmo tempo, o “mundo” de solidão, alienação e frustração da protagonista, jovem deficiente e excluída.

### 3.2 A “inutilidade” da vivência estética

Todas essas “coisas” com as quais se relacionam os dois irmãos (a coleção de vidro, a vitrola, os canchotos das entradas de cinema) denunciam, de algum modo, uma sensibilidade à beleza. Laura aprecia os efeitos da luz que atravessa seu unicórnio e distrai-se com as antigas trilhas de sucesso que põe para tocar na vitrola. Por sua vez, Tom encontra a aventura – à qual não tem acesso em seu dia a dia – na arte do cinema.

É importante observar que o caráter de inutilidade atribuído a essas “coisas” parece apoiar-se seja na concepção filosófica para a qual a contemplação estética deve ser *desinteressada*, seja no esteticismo para o

20

Como afirma Tom no prólogo da peça, em construção de difícil tradução: “*In memory everything seems to happen to music*” (WILLIAMS, 2009, p. 20).



Muito mais que ornamentos: uma reflexão sobre as "coisas" em  
*O zoológico de vidro*, de Tennessee Williams  
Clovis Salgado Gontijo

qual a função da arte se esgota na fruição<sup>21</sup>, seja na mentalidade, corrente no senso comum, que, depreciativamente, compreende a experiência e os "objetos" da arte como entretenimento destituído de verdadeira utilidade.

É sob essa última perspectiva, lamentavelmente disseminada, que se inserem os preconceitos de Amanda contra os passatempos dos filhos e a vocação poética de Tom. Segundo a percepção materna, o gosto artístico vem acompanhado de um cultivo da fantasia e da ilusão<sup>22</sup>, e, assim, de um distanciamento da "instrumentalidade", isto é, dos recursos, valores e instrumentos característicos ao mundo da utilidade e da produção, capazes de garantir uma ascensão social.

Entretanto, a peça teatral nos mostra que a dedicação às atividades inúteis (mas prazerosas, e assim relacionadas à esfera do sensível presente na acepção original do termo "estética") não é exclusiva dos membros da família Wingfield. O trato com o inútil, sintoma da alienação, verifica-se, igualmente, nos indivíduos mais inseridos na sociedade. Assim revela Tom, narrador e personagem, após observar o movimento no "Paradise Dance Hall", o salão de baile vizinho: "Na Espanha havia Guernica! Mas aqui só havia música de *swing* e *drinks*, salões de baile, bares e filmes, além do sexo que, pendurado na escuridão como um candelabro, inundava o mundo com breves e enganosos arco-íris..." (WILLIAMS, 2009, p. 56). Portanto, em continuidade com a vida, a obra, curiosamente, opõe dois modos de alienação, vinculados a um "ocupar-se" com o inútil: por um lado, um modo individual, que acentua a exclusão, e, por outro, um modo socialmente compartilhado, que gera uma (ilusória?) sensação de inclusão.

Retomando a fala de Tom, podemos inferir que Tennessee Williams realiza, com sutileza, uma inversão na usual associação entre a arte e a inutilidade. Isto porque é justamente a personagem-poeta, ou seu autor, quem, recorrendo à arte da palavra, denuncia a alienação de sua sociedade, contribuindo, assim, para o desvelamento da realidade de seu "mundo". Desse modo, a palavra à qual o artista se dedica converte-se em algo útil e, portanto, afasta-se da mera fantasia. Confirma-se, uma vez mais, o papel do escritor como o oposto do prestidigitador: com a aparência de uma ilusão, ele é capaz de nos transmitir a verdade.

Não obstante, a atribuição de uma utilidade à palavra do artista (dramaturgo, narrador-personagem) só se encontra de maneira implícita

21

Tal posição tem seu epítome na célebre afirmação de Oscar Wilde, registrada no prólogo de *O retrato de Dorian Gray*: "all art is quite useless" (WILDE, 1998, p. XXIV).

22

"Você vive num sonho, está sempre fabricando ilusões!" (WILLIAMS, 2009, p. 116).



Muito mais que ornamentos: uma reflexão sobre as “coisas” em  
*O zoológico de vidro*, de Tennessee Williams  
Clovis Salgado Gontijo

em *O zoológico de vidro*. Além disso, a palavra não é tratada, no drama, como “coisa” e, assim, escapa à esfera dos utensílios tratados por Heidegger (tanto em *A origem da obra de arte* como no parágrafo 15 de *Ser e tempo*), compreendidos, a exemplo da “coisa-martelo”, como “coisas” úteis.<sup>23</sup>

### 3.3 “Coisas” úteis

A essa categoria pertence, em *O zoológico de vidro*, uma “coisa” em especial, cuja utilidade faz com que sobressaia frente a tantos objetos inúteis. Essa “coisa” é a vela, relacionada a um elemento-chave da peça teatral: a luminosidade. Na vela ocorre uma sugestiva modificação na função da “coisa”, uma vez que, ao ser cortada a luz elétrica, o ornamento *inútil* se converte em objeto *útil* (utensílio). Essa conversão visual do inútil em útil parece materializar a radical mudança de perspectiva, anteriormente mencionada, sobre a atividade do artista e o papel da arte.

Além da vela, a obra inclui outro objeto dotado de utilidade. Este é a escada de emergência, presente aos olhos do espectador durante toda a cena e descrita pelo autor na caracterização geral do cenário: “O apartamento dá para um beco e é atravessado por uma escada de emergência, uma estrutura cujo nome [*fire scape*] é um toque de verdade poética acidental, pois todos esses prédios enormes estão sempre queimando com os fogos lentos e implacáveis do desespero humano” (WILLIAMS, 2009, p. 18)

É interessante como nessa passagem se repete, de certo modo, a concepção heideggeriana que percebe a obra como o espaço privilegiado para o desvelamento de aspectos essenciais do utensílio que nela aparece. Assim como podemos nos aproximar, por meio da pintura de Van Gogh, do caráter de utensílio das “coisas-sapatos” e do “mundo” da camponesa que supostamente os calça fora da tela, compreendemos com maior acuidade o “mundo” dos possíveis usuários das escadas de emergência a partir da escada apresentada numa obra artística teatral. Todavia, deve-se notar, uma vez mais, que, em Tennessee Williams, a “verdade poética acidental” é, sobretudo, metafórica, enquanto, em Heidegger, a “coisa” representada artisticamente e seu respectivo “mundo” parecem estar relacionados de forma mais direta e realista.

23

No parágrafo 17 de *Ser e tempo*, “Remissão e signo”, Heidegger identifica uma nova possibilidade de manifestação do utensílio, como algo que se encontra “à mão”: trata-se do signo, que também aponta a uma totalidade remissional e à mundanidade. Deste modo, a palavra como signo também poderia ser compreendida como utensílio. No entanto, tal concepção abstrai o utensílio de sua materialidade, aspecto essencial à nossa abordagem da “coisa-título”.



### 3.4 “Coisas lembranças”

Podemos ainda mencionar, brevemente, dois últimos objetos que ocupam papel secundário no drama: o retrato do pai na parede e o anuário do colégio. Ambos referem-se ao passado, revelam imagens de outras épocas, despertam lembranças. Além disso, no contexto da obra, não se inscrevem propriamente na categoria de utilidade nem tampouco na de inutilidade, posto que as personagens não ocupam seu tempo com tais objetos.

Vale notar que o retrato e o anuário se relacionam poeticamente com outras “coisas” presentes no cenário e no enredo, embora nenhum deles possa ser classificado como um utensílio, que, como mencionamos, “sempre corresponde à sua instrumentalidade a partir da pertinência a outros instrumentos” (HEIDEGGER, 2005a, p. 110). Esse aspecto evidencia-se, em particular, na edição da obra escrita por Eddie Dowling, ator e produtor da peça em sua estreia em Chicago. No texto em questão (“original Dramatists Play Service edition”<sup>24</sup>), tanto o anuário quanto o retrato encontram-se sugestivamente próximos de “coisas” mais fundamentais. Por um lado, temos “a fotografia do pai”, que, “dependurada na parede atrás da vitrola” (WILLIAMS, 2004, p. 39) e, assim, também vizinha aos velhos discos, dialoga com o modesto legado paterno do qual Laura se ocupa. Quanto ao anuário, este é guardado por Laura, na versão de Dowling, “debaixo do zoológico de vidro” (WILLIAMS, 2004, p. 39). Como, no volume, está estampada a fotografia do ex-colega Jim, admirado pela jovem, a localização assinalada parece remeter à célebre passagem do Evangelho: “onde está o teu tesouro aí estará também teu coração” (Mt 6,21).

### 4 Uma “não coisa”: a luz nas “coisas”

A peça de Tennessee Williams propõe um olhar particular em relação às “coisas”. Um olhar que leva em conta algo que se projeta de forma decisiva sobre os entes que povoam a obra. Este elemento pode ser descoberto na seguinte passagem, na qual Laura apresenta a Jim o pequeno unicórnio, sua peça predileta: “Suspenda-o sobre a luz, ele ama a luz! Você vê como a luz brilha através dele?” (WILLIAMS, 2009, p. 103)

24

Consultamos este texto a partir de sua edição argentina, publicada em Buenos Aires (1951 e 1966) pela Editorial Losada.





Muito mais que ornamentos: uma reflexão sobre as "coisas" em  
*O zoológico de vidro*, de Tennessee Williams  
Clovis Salgado Gontijo

O papel da luz sobre as coisas é de tal importância na obra que tal elemento poderia ser pensado como a quinta personagem de *O zoológico de vidro*. Personagem e não uma "coisa", porque se move, é animada, joga com os objetos e com as pessoas (com aquelas que estão no palco e, por que não, com aquelas situadas na plateia), e, mais que jogar, atua sobre eles.

A luz configura a cena, transfigura as personagens e as "coisas", sobretudo aquelas dotadas de transparência. Como o vidro se *metaformoseia*<sup>25</sup> com a entrada da luz, Laura também revela uma beleza nunca vista quando tocada, no segundo ato, por uma luz interna: "Uma formosura frágil e sobrenatural brotou de Laura: ela se assemelha a uma peça de vidro translúcido tocado pela luz, que emite uma irradiação momentânea, irreal, não duradoura" (WILLIAMS, 2009, p. 69-70).

Além dessa luz interna, o autor orienta, já nas notas iniciais, que a protagonista receba uma iluminação particular. Esta, quase mística, deve assemelhar-se à luz que incide sobre as santas e madonas "nos antigos retratos religiosos" (WILLIAMS, 2009, p. 17). Novamente, a ideia da transparência se apresenta na orientação do autor: a luminosidade dos santos torna-se possível quando a alma se encontra limpa como o vidro e, assim, pode ser transpassada pela luz.<sup>26</sup> Deste modo, a "clareza pristina" (WILLIAMS, 2009, p. 17) de Laura emerge como outro ponto de contato entre ela e sua coleção de vidro.

A transparência também se manifesta na ambientação da peça teatral, prescrita pela edição de Eddie Dowling. Segundo o ator e produtor, uma cortina de gaze, sugerindo a fachada do edifício, deveria ser posta ao início e ao fim do espetáculo, evocando o movimento de ocultamento-desocultamento-ocultamento executado pela arte. Além dessa prescrição, no desfecho da obra, a cortina simula um "vidro grosso" (WILLIAMS, 2004, p. 213), uma superfície transparente.<sup>27</sup> Separadas por ela, as personagens e as "coisas" adquirem especial luminosidade. A coleção de vidro amplia-se, as personagens convertem-se, numa configuração quase escultórica, em miniaturas de vidro.

25

Neologismo empregado pelo poeta Paulo Leminsky nos títulos de um poema concreto ("Metaformose") e de um livro escrito entre 1986 e 1987 (*Metaformose: uma viagem pelo imaginário grego*). O jogo de palavras empregado pelo poeta revela um curioso parentesco etimológico, uma vez que o substantivo "formoso" conserva claramente o vínculo com o substantivo latino "forma", que traduz os termos gregos *idea* e *morphé*, presente em "metamorfose".

26

A título de exemplificação dessa imagem, recorrente na espiritualidade cristã, podemos citar um ensinamento de São João da Cruz: "Se o raio de sol vier refletir-se sobre um vidro manchado ou embaciado, não poderá fazê-lo brilhar, nem o transformará em sua luz de modo total, como faria se o vidro estivesse limpo e isento de qualquer mancha; este só resplandecerá na proporção de sua pureza e limpidez. O defeito não é do raio, mas do vidro; porque, se o vidro estivesse perfeitamente limpo e puro, seria de tal modo iluminado e transformado pelo raio que pareceria o mesmo raio, e daria a mesma luz." (JOÃO DA CRUZ, *Subida do Monte Carmelo*, livro II, cap. V, § 6, 1996, p. 197-198)

27

Na cena inicial do texto autorizado, uma cortina de gaze separa a copa, onde os Wingfields fazem a refeição, da sala de visitas. Também ao fim da peça, nessa versão, parece estar implícita a presença de uma cortina, pois Williams indica que o espectador deve ver, "embora através de um vidro à prova de som, que Amanda aparece dirigindo palavras reconfortantes para Laura, aninhada no sofá" (WILLIAMS, 2009, p. 117).



## 5 Conclusão

O estudo de *O zoológico de vidro* a partir de uma abordagem de suas "coisas" justifica-se pelo papel central dos objetos presentes na obra, a começar pela "coisa-título". Como pudemos constatar ao longo deste percurso, a análise das "coisas" – a coleção de vidro, a vitrola, os discos gastos, os canchotos das entradas de cinema, os sapatos, a escada de emergência, o retrato do pai na parede, o anuário do colégio, a vela, entre outras – permite-nos detalhar a identidade de cada personagem, aprofundar os conflitos familiares internos ao texto e, até, vislumbrar um cenário histórico e social.

Além disso, verificamos que o pensamento de Heidegger, ao qual recorreremos nesta reflexão, revela-se especialmente fecundo para compreendermos o estatuto de tais objetos fundamentais, assim como o modo de relação entre estes e as personagens que com eles lidam ou deles se ocupam. Além disso, a característica de inutilidade que impede a classificação de "coisas" como a *ménagerie* ou os canchotos das entradas de cinema na categoria de utensílio reforça um preconceito, frequente na vida cotidiana e criticamente repetido na peça, contra ocupações não produtivas e, até, estéticas.

No entanto, é importante destacar que, embora algumas das "coisas" aqui examinadas não possuam verdadeira utilidade no nosso cotidiano (nem na peça teatral que conserva, como constatamos nas repreensões de Amanda a Laura, a mesma lógica de divisão entre objetos úteis e inúteis presentes na realidade), pode-se dizer que todas são úteis para a efetividade da obra e para a composição de seus protagonistas, situados "à margem da vida" (útil).

A compreensão da *utilidade* das "coisas" da peça para a *própria* peça desloca-nos de uma leitura da obra de arte a partir de referências e restituições a algo *fora* da obra, problema que, segundo Derrida, teria comprometido as interpretações da(s) tela(s) de Van Gogh feitas por Heidegger e Meyer Schapiro. É legítimo analisar a remissão da coleção de vidro a Laura na medida em que tal remissão figura como aspecto essencial à construção interna da narrativa. A "coisa-título", assim como algumas "coisas" coadjuvantes, permitem o desvelamento do "mundo" das personagens situadas *dentro* da obra, graças a uma relação de semelhança estabelecida pelo próprio dramaturgo entre as "coisas" e suas personagens portadoras.



Muito mais que ornamentos: uma reflexão sobre as "coisas" em  
*O zoológico de vidro*, de Tennessee Williams  
Clovis Salgado Gontijo

Por fim, caberia tecer uma última consideração. Como sugerimos pelo título, invertendo uma fala de Amanda, as "coisas" mais relevantes da obra poderiam ser compreendidas como algo mais que mero ornamento. Um adorno enfeita, mas não desvela. Se, seguindo Heidegger, aceitamos a operação do desvelamento como específica à obra de arte, a coleção de vidro, por exemplo, deixa de ser mero artefato ou produto sem utilidade. Fora da montagem do drama, as miniaturas poderiam ser pecinhas banais ou de gosto duvidoso, mas, *na obra*, tornam-se *O zoológico de vidro*, ou seja, uma obra de arte.

Assim, a peça teatral de Tennessee Williams parece nos indicar, para além do estatuto das "coisas" que a compõem, o estatuto da própria obra de arte. Ela não é utensílio, nem tampouco inútil ornamento. Como a escada de emergência, desvela nossas angústias, temores, anseios, preconceitos. E, no caso da poética subjacente a *O zoológico de vidro*, tal desvelamento não é objetivo, ocorre metaforicamente, apelando a "coisas" pertencentes a um mundo ilusório, subvertendo, assim, a hierarquia de utilidade que rege a vida prosaica.

### Referências

- DERRIDA, Jacques. *La Vérité en peinture*. Paris: Flammarion, 1978. (Champs)
- JOÃO DA CRUZ, Santo. *Obras completas*. 4. ed. Organização geral: Frei Patrício Sciadini, O.C.D. Diversos tradutores. Petrópolis: Vozes, 1996.
- HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Tradução: Idalina Azevedo e Manuel António de Castro. São Paulo: Edições 70, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Ser e tempo*. Parte I. Tradução: Marcia Sá Cavalcante Schubak. 15. ed. Petrópolis/Bragança Paulista: Vozes/Universidade São Francisco, 2005. (Pensamento humano) (2005a)
- \_\_\_\_\_. *Ser y tiempo*. Traducción, prólogo y notas: Jorge Eduardo Rivera Cruchaga. 4. ed. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 2005. (2005b)
- LISCIANI-PETRINI, Enrica. *Tierra en blanco*: música y pensamiento a inicios del siglo XX. Traducción de Carolina del Olmo y César Rendueles. Madrid: Acal, 1999.



Muito mais que ornamentos: uma reflexão sobre as "coisas" em  
*O zoológico de vidro*, de Tennessee Williams  
Clovis Salgado Gontijo

MEYER SCHAPIRO. *Theory and Philosophy of Art: Style, Artist and Society*. Selected Papers. Nueva York: Braziller, 1994.

SOLER, Francisco. *El origen de la obra de arte y la verdad en Heidegger* (seguido de la traducción del ensayo de Heidegger *El origen de la obra de arte* y del vocabulario filosófico de Heidegger). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 1953.

FREDERIC, Cheryl. *The Glass Menagerie* by Tennessee Williams. Disponível em: <<https://www2.southeastern.edu/Academics/Faculty/cfrederic/tennesseewilliams.htm>> Acessado em: 11 julho 2020.

WILDE, Oscar. *The Picture of Dorian Gray*. Edited with an introduction and notes by Isobel Murray. Oxford: Oxford University, 1998. (Oxford World's Classics)

WILLIAMS, Tennessee. *The Glass Menagerie*. London: Penguin Classics, 2009.

\_\_\_\_\_. *El zoológico de cristal*. Traducción: León Mirlas. 6. ed. Buenos Aires: Losada, 2004. (Biblioteca Clásica y Contemporánea)