

A (des)figuração da dramaturgia de Tennessee Williams a partir da obra de Yukio Mishima

Luis Marcio Arnaut de Toledo
Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil
lmarcio@usp.br

Este trabalho apresenta a fase japonesa (1957-1969) de Tennessee Williams. Para tanto, concentra sua investigação na influência do dramaturgo Yukio Mishima, dos teatros Nô e Kabuki e das estéticas contraculturais do *off* e *off-off-Broadway* nas chamadas *late plays*. Dessa forma, o artigo contextualiza o conjunto de obras desse período, além de revelar as circunstâncias social, histórica, cultural e biográfica do dramaturgo. Também identifica expedientes que as tornaram distintas daquelas obras mais celebradas: autodestruição, canibalismo, violência extrema e morte. Assim, conclui-se que Williams desenvolve uma narrativa que explora o vazio, a quietude, o silêncio, a incompletude, a ambiguidade da vida e da morte, a cultura e as doutrinas orientais, além da metateatralidade.

Palavras-chave: dramaturgia; Kabuki; Nô; teatro; Tennessee Williams.

Cómo citar este artículo (MLA): Arnaut de Toledo, Luis Marcio. "A [Des]figuração da Dramaturgia de Tennessee Williams a partir da Obra de Yukio Mishima". *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 24, núm. 1, 2022, págs. 131-163.

Artículo original. Recibido: 05/05/21; aceptado: 08/09/21. Publicado en línea: 01/01/2022



La (des)figuración de la dramaturgia de Tennessee Williams a partir de la obra de Yukio Mishima

Este trabajo presenta la fase japonesa (1957-1969) de Tennessee Williams. Para ello, centra su investigación en la influencia del dramaturgo Yukio Mishima, los teatros nō y kabuki, y la estética contracultural del *off* y *off-Broadway* en las llamadas *late plays*. Así, el artículo contextualiza el conjunto de obras de este período, además de revelar las circunstancias sociales, históricas, culturales y biográficas del dramaturgo. También identifica dispositivos que las diferenciaron de las obras más celebradas: autodestrucción, canibalismo, violencia extrema y muerte. Dicho esto, se concluye que Williams desarrolla una narrativa que explora el vacío, la quietud, el silencio, la incompletitud, la ambigüedad de la vida y la muerte, la cultura y las doctrinas orientales, además de la metateatralidad.

Palabras clave: dramaturgia; kabuki; nō; teatro; Tennessee Williams.

The (Des)figuration of Tennessee Williams' Dramaturgy from Yukio Mishima's Works

This work presents the Tennessee Williams's Japanese phase (1957-1969). Therefore, it focuses on the influence of playwright Yukio Mishima, the Noh and Kabuki Theatres, and the countercultural aesthetics of off and off-Broadway in the late plays. In this way, the article contextualizes the set of works from that period, in addition discuss the circumstances of social, historical, cultural, and biographical context of the playwright. It also identifies expedients that made them distinct from those plays most celebrated: self-destruction, cannibalism, extreme violence, and death. That said, we conclude that Williams develops a narrative that explores emptiness, stillness, silence, incompleteness, ambiguity of life and death, oriental culture and doctrines, in addition to metateatrality.

Keywords: dramaturgy; kabuki; noh; theater; Tennessee Williams.

O teatro japonês na obra de Tennessee Williams

DIFERENTES E VARIADAS ESTÉTICAS AINDA não são reconhecidas como uma particularidade abrasiva e estilística da obra de Tennessee Williams (1911-1983), sobretudo o experimentalismo que utilizou nas décadas de 1930 e após de 1961. Na grande diversidade de forma e conteúdo de sua obra, há muito ser descoberto e explorado pelos encenadores, artistas e pesquisadores brasileiros.

O chamado cânone da obra do dramaturgo foi estabelecido pela própria crítica autorizada estadunidense, desta forma, o restante da América reproduziu essa classificação, tal como em outras partes do mundo. Assim, tradicionalmente, apontam-se como obras relevantes apenas aquelas escritas entre 1945 e 1961, adaptadas por Hollywood e de sucesso no *mainstream*. Além disso, sua leitura habitual apenas considera aspectos autobiográficos, psicologizantes, realistas e retratos estereotipados do Sul dos Estados Unidos.

As estéticas da fase intitulada *late plays* (peças finais, escritas entre 1962 e 1983) são inovações experimentais que, por sua vez, não foram aceites pelo *mainstream* quando de seu lançamento, embora toda obra de Williams, durante sua carreira inteira, tivesse esse mesmo viés, porém não considerado. Reúnem, com efeito, uma reescrita lírica de aspectos já dispostos por outros dramaturgos dos circuitos *off* e *off-off-Broadway*, naquele momento histórico.

Há outra característica importante nessas obras: expedientes do teatro tradicional japonês, ou de símbolos e marcas orientais, usados de forma clara ou introjetada na sua dramaturgia a partir de 1957 até 1969, aproximadamente.

Este artigo apresenta uma revisão biográfica e da estética da então chamada fase japonesa de Williams, fundamentando as indicações enunciadas acima acerca dos expedientes do teatro oriental na obra do autor, além de analisar essas estéticas e referências nipônicas. Assim, tem-se uma compreensão de uma fase do dramaturgo pouco conhecida e que se harmoniza com o teatro pós-modernista que surgiria nas décadas seguintes.

Esta influência se encorpou à obra de Williams em função do contato com o dramaturgo Yukio Mishima (1925-1970). O encontro marcou o seu trabalho experimentalista, o que desarticulou modelos prefixados pela crítica jornalística do que deveria ser uma *peça de Williams*.

Rudimentos dos teatros Nô e Kabuki foram aplicados por Tennessee não como uma reprodução fiel dos elementos que compõem a estrutura narrativa tradicional do teatro japonês. Foram, sobretudo, adaptados ao lirismo tennesseeano e aos contextos históricos e sociopolíticos estadunidenses. Há uma evidente ocidentalização daqueles expedientes que caracterizam essas linguagens tradicionais do teatro oriental. Pode-se dizer que Tennessee escreveu, portanto, sob uma estilística que *lembra* o orientalismo, ou ainda, tão simplesmente para fazer remissões japonesas ou da cultura do Oriente.

A primeira pesquisadora que confrontou a hegemonia e cotejou uma nova leitura da obra de Williams com referências biográficas, históricas e estéticas sobre o teatro japonês em sua dramaturgia foi Allean Hale (“The Secret” 12, 13), ainda no início da década de 1990. Seu trabalho deixou um legado importante para o estudo das *late plays* a partir de então.

Yukio Mishima e a fase de transição de Tennessee Williams

Williams conheceu Mishima por acaso, na Rua *Upper West Side* de Nova Iorque, em 1957. Apenas uma semana depois foram apresentados formalmente no escritório da editora *New Directions*, detentora dos direitos autorais para a publicação de ambos. Logo após, tornaram-se grandes amigos e Williams chegou a visitá-lo quatro vezes no Japão. Assim, teve contato irrestrito com a cultura daquele país e a obra sempre reconhecível de Mishima. Em 1959, em sua primeira viagem, assistiu a espetáculos Kabuki e Nô, mas seu primeiro contato fora em 1956, quando os assistiu ainda em Nova Iorque (Hale 7).

Tal como a de Williams, a obra de Mishima é tão profundamente relacionada com sua biografia que muitos críticos negligenciam sua importância sociopolítica quando não percebem que o dramaturgo japonês utiliza de narrativas que esbarram em preconceitos inquebrantáveis da cultura oriental. Desse modo, a obra de Mishima foi associada exclusivamente ao suicídio, à homossexualidade e à sua fixação pela sensualidade e pelo corpo masculino. Seus trabalhos foram, também, classificados com características comuns por toda a sua carreira: o martírio, a violência, a autodestruição e a morte – também estereótipos associados à obra de Tennessee, quando se leva em conta a leitura hegemônica. Mishima considerava a vida como resultado da sua perda, o que mais tarde seria reconhecido como o desejo ardente do trágico. Em suas criações tudo se encaminha para a inevitável

catástrofe final, uma grande ascendência com o Kabuki e com grande parte das obras de Williams.

O autor estadunidense, por sua vez, passou toda a sua carreira à procura de uma forma dramática com a qual tivesse afinidade para expressar suas ideias. Entre 1930 e 1944, sua fase inicial, quando ainda buscava sua estilística, escreveu em formatos experimentais, apresentando obras expressionistas e épico-líricas por excelência. Sua maior produção escrita foi de peças em um ato e muitas delas ainda continuam nas gavetas das bibliotecas estadunidenses. Foi nesse momento que tentou adaptar formas consagradas, apoiando-se na ruptura dos padrões dramáticos convencionais dos Estados Unidos. Por toda a sua carreira esteve receptivo a diálogos experimentais, em especial quando chegou “[...] em alguns momentos a tangenciar significativamente o campo do chamado ‘teatro do absurdo’” (Betti, “Apresentação” 9, grifo da autora).

Anton Tchekhov, William Congreve, Shakespeare, Katherine Mansfield, Lord Byron, Sara Teasdale e Emily Dickinson são apenas alguns nomes que lhe inspiraram a fase inicial (1930-1944) e aquela que acabaria se tornando a mais celebrada de sua trajetória literária (1945-1961). Todavia, seu grande desafio era contornar as imposições da sociedade conservadora, os críticos de sua obra e as normas censoras que impediam a diversidade de forma e conteúdo, em especial aquelas ligadas à política e à sexualidade. A expressão da subjetividade homossexual foi, portanto, uma busca incessante e exaustiva em sua obra, retratando-a de forma latente, simbólica.

De maneira geral, Williams apresentou quatro formas de figuração da homossexualidade em todo seu conjunto de obras. A começar pela representação incerta ou imprecisa da orientação sexual, com personagens que não tinham a marca do comportamento de gênero segundo os estereótipos sociais e culturais, tal como Tom Wingfield de *The Glass Menagerie* (*O Zoológico de Vidro*, 1945) (*The Theatre*, Vol. 1 121-237); segue com personagens gays ausentes do palco, cuja sexualidade é descrita pelos heterossexuais, tal como Alan em *A Streetcar Named Desire* (*Um Bonde Chamado Desejo*, 1947) (239-429); personagens no armário, aqueles cuja sexualidade é posta em dúvida, porém não se assumem e não são descritos de forma clara mas binária, tal como Brick de *Cat in a Hat* (*Gata em Telhado de Zinco*

1 Todas as traduções dos títulos das peças de Tennessee Williams estão de acordo com Toledo, *O Tennessee Williams* 419-427.

Quente, 1955) (*The Theatre*, Vol. 3 1-216); e, finalmente, os personagens que são abertamente homossexuais, como Mark e Luke de *The Chalky White Substance* (*A Substância Branca do Calcário*, 1981) (*The Traveling*, 1-12). Esses últimos só apareceram, de fato, a partir da fase em que Williams utilizou elementos orientais em sua escrita, com profunda inspiração na obra de Mishima.

Foi apenas com *The Glass Menagerie* que Tennessee Williams conquistou reconhecimento, quando em cartaz pela primeira vez em Chicago. De lá, foi diretamente para a Broadway, alçado à fama em 1945. O sucesso seguinte foi *A Streetcar Named Desire*, que levou Williams ao *status* de celebridade. A crítica se posicionou a seu favor de uma forma tão positiva, que o comparou ao dramaturgo mais importante daquele momento nos Estados Unidos, Eugene O'Neill, pelo fato de os dois terem escrito obras que se justapunham ao trágico.

De fato, foi com essa expressão que encontrou as vertentes para expurgar suas ideias e sua criação artística. Outras obras foram levadas para a Broadway naquele momento, como a peça escrita com Donald Windham, a comédia romântica *You Touched Me!* (*Quando Você Me Tocou!*, 1942), em cartaz na Broadway em 1945. E, também, *Stairs to the Roof* (*Escadas para o Telhado*, 1941), que não conseguiu emplacar no circuito comercial, tendo apenas encenações pouco expressivas em 1945 e 1947 em Pasadena, Califórnia. Foi considerada, como a anterior, muito otimista e fora do *padrão trágico* que Tennessee Williams deveria defender e fazer nome para permanecer no *mainstream*. Seguindo orientações do mercado, estratégias trágicas são vistos, então, em muitas de suas obras: no abandono, no desaparecimento, na desunião, na família disfuncional ou na identificação de personagens desenraizados da sociedade capitalista, do *American Way of Life* e do sonho americano. A morte, até então, não é tratada diretamente, é citada, descrita por personagens que sofrem suas consequências. Mas ainda não é o *plot* principal de suas peças, como viria a ser em *Vieux Carré* (1977) (*The Theatre*, vol. 8 1-116) ou em *A House Not Meant to Stand* (*A Casa que Não Se Sustenta*, 1982), peças de sua última fase.

Na sua fase orientalista, a tragédia é uma ponte entre dois mundos diferentes, inimigos em uma grande guerra: Estados Unidos e Japão. Porém, as aproximações narrativas dos dois dramaturgos seguem muito além.

Os embaraços em figurar as subjetividades da homossexualidade na cultura japonesa sempre foi também um grande desafio para Yukio Mishima.

Somente a partir de 1957 que, com efeito, Williams deu um passo maior rumo a uma radicalização de expedientes experimentais em sua escrita, até aquele momento já consagrada. Os tempos eram outros. O *Living Theatre* despontava com uma dramaturgia lancinante e encenações políticas desafiadoras; os *beatniks* desvelavam uma literatura contestadora e que desafiava padrões; o surgimento do *rock and roll*; a juventude rebelde; e os filmes hollywoodianos também figuravam essa desobediência civil. A sociedade estava agitada e em transformações no mesmo momento em que os comunistas e gays eram açoitados pelo macarthismo.

Foi um período de grandes manifestações e protestos até o início da década de 1970. Enquanto o movimento feminista questionava publicamente valores sexuais dominantes na sociedade, outros grupos emergiam em busca de direitos civis, sociais e ambientais, além de campanhas de solidariedade aos que sofriam com as ditaduras sul-americanas apoiadas pelos Estados Unidos. Havia, também, aqueles que pregavam o fim da Guerra do Vietnã e os *hippies*, com seus novos modos comportamentais chocantes e incompreensíveis à burguesia da época. Surgia o teatro gay em 1964 e normas, leis e regulamentos que proibiam a temática se tornaram mais brandos ou se extinguiram de vez.

Tennessee constatou que era o momento de intensificar selvageria, crueldade e agressividade em sua obra, sem correr o risco de errar na figuração daquela sociedade naquele momento histórico. O experimentalismo que utilizou em toda sua obra desde a década de 1930, antes pouco, raramente ou nunca percebido, agora estava mais à mostra e parecia causar choque e desagrado. “O exagero e a violência contribuem para o sentido de mundo que Williams tentou retratar – e, sim, é um mundo que algumas pessoas vão achar repulso” (Keith 37).²

Essa repulsa não era de fato percebida nas obras anteriores, nem pelo grande público nem pela crítica jornalística, pelo fato de que o lirismo e a leitura hegemônica realista ofuscavam a matéria principal de muitas de sua obra. *Battle of Angels (Batalha dos Anjos, 1940)* (*The Theatre, vol. 1* p. 1-122) foi proibida em Boston, quando foi encenada em 1940, pelo fato de haver

2 Tradução própria. No original diz: “Exaggeration and violence do contribute to a true sense of the world Williams was trying to portray – and, yes, it is a world that some people will find repellent”.

adultério e uma mulher que se relacionava com um rapaz mais jovem; porém, o estupro de Blanche em *A Streetcar Named Desire* só levou mais público ao teatro. Cada público recebeu de forma diferente sua obra, porém o sucesso na era de ouro foi unânime e a repulsa, sobretudo após 1962, também.

A obra de Mishima como inspiração

A partir de 1957, as obras de Tennessee expuseram friamente as marcas trágicas de uma sociedade incongruente, fazendo com que sua veia crítica mostrasse os pontos nevrálgicos de um sistema capitalista que se descortinava insustentável: intolerância, autoritarismo, opressão feminina, falta de liberdade de expressão e homofobia. Não eram mais com simbologias expressionistas, entrelinhas, metáforas e elipses, embora nunca tenha abandonado seu lirismo.

Estava evidente que Williams enveredava por um caminho sem volta com *Orpheus Descending* (*A Descida de Orfeu*, 1957) (*The Theatre*, Vol. 3 217-342), primeira a encabeçar uma série de obras que estariam em um patamar intermediário (entre 1957 e 1962) entre sua escrita tradicional (1945-1956) e as *late plays*, um experimentalismo mais radical. Não por acaso, esta obra é uma reescrita daquela que chocou Boston em 1940, *Battle of Angels*.

A Descida de Orfeu ainda está repleta de símbolos que ainda são relacionados ao realismo psicológico, o que remete a uma escrita poética que mais a associa ao expressionismo de suas obras escritas até então. Possui elementos congruentes à mitologia grega, à literatura europeia das eras clássica, burguesa e moderna (Betti, “Introdução” 11). É aceite como a obra de transição entre sua escrita anterior e sua nova fase. Sua matéria trabalhada possui traços históricos sobre o preconceito e o conservadorismo no sul dos Estados Unidos, portanto um retrato contundente dos valores sociais e capitalistas daquela região. A morte do personagem Val Xavier em meio ao incêndio, no final da peça, é uma marca chocante de um Tennessee que estava renascendo aos poucos, emergindo como uma fênix, reinventando-se em meio ao símbolo e ao mito como recursos de construção dramática. A morte e a violência tinham, agora, papéis decisivos para definir sua obra. Era exatamente naquele momento que ele começava a ter contato com a dramaturgia de Mishima, reconhecendo e entusiasmando-se com seu vigor ao retratar a violência e a morte de forma direta no palco, não era

mais somente uma remissão, também a intolerância e as impossibilidades humanas em seu país.

No entanto, o interesse do dramaturgo estadunidense no Japão não começou apenas em 1957 ao encontrar Mishima: já na década de 1930, ele havia escrito uma peça em um ato, nunca publicada, chamada *The Lady from the Village of Falling Flowers: A Japanese Fantasy* (*A Mulher da Vila das Flores Desabrochadas: Uma Fantasia Japonesa*, 1935), com sua ação no ano 1000, baseada em *O Conto de Genji* (*Genji Monogatari*, escrito no começo do Século XI), de Murasaki Shikibu (973 ou 978-1014 ou 1031). Essa teria sido uma aparente excentricidade do autor em sua carreira inicial, se não fosse revelado vinte e cinco anos depois, por meio da biografia de seus últimos anos, o interesse na cultura oriental (Lahr, *Tennessee* 210, 287; Hale 1).

Durante as décadas de 1950 e 1960, o Zen Budismo foi bastante disseminado nos Estados Unidos graças aos *beats* Jack Keruac (1922-1969) e Allan Ginsburg (1926-1997). Tennessee se tornou um leitor assíduo dessa filosofia, assim como da dramaturgia japonesa moderna que chegava traduzida, até então, nos Estados Unidos, com interesse especial na dramaturga Sawabo Arioyshi (1931-1984), famosa por defender questões sociais de seu país, tais como a dos idosos e as ambientais.

O encenador e estudioso da obra de Tennessee, David Kaplan, informa em seu artigo na revista da edição de 2019 do *Provincetown Tennessee Williams Theater Festival*, evento do qual é curador, que o dramaturgo começa sua “fase japonesa” (Kaplan 11)³ efetivamente em 1957. Ela se estenderia por pelo menos onze anos, com reverberações em obras que, da mesma forma, ultrapassam essa data. O festival se dedicou a estudar a influência de Mishima sobre a obra de Williams, em 2019, com a participação intensiva de importantes artistas, pesquisadores estadunidenses, japoneses e de outros países, incluindo a discreta atuação do autor do artigo como convidado especial pela curadoria.

Ao se lançar um olhar mais detalhado às peças dessa fase japonesa, pode-se perfilar um entendimento maior sobre algumas obras de Williams. *Suddenly Last Summer* (*De Repente no Último Verão*, 1958) (*The Theatre – Vol. 3* 343-423), com efeito, marcou essa fase de maneira distinta. O personagem Sebastian Venable ainda não aparece no palco, como alguns dos homossexuais

3 Tradução própria. No original diz: “Japanese phase”.

figurados até então. Seu nome é baseado no santo católico e tem inspiração iminente no romance *Confissões de uma Máscara* (*Kamen no Kokuhaku*, 1948), publicado em 1957 nos Estados Unidos.

Nesse romance, um garoto relata sua primeira ejaculação após se excitar ao ver uma gravura de São Sebastião seminu e com as flechas perfurando seu corpo (Stokes 58). Mishima tinha fascinação pelo santo católico: havia posado para uma revista especializada em sadomasoquismo, *Ordeal by Roses* (Provação pelas Rosas, tradução própria), como uma *performance* do santo (Hale 2), e, ao descobrir a peça musical de Claude Debussy, Gabriele D'Annunzio e André Caplet, *Le Martyre de Saint Sébastien* (O Martírio de São Sebastião, tradução própria, 1911), esforçou-se ao máximo para traduzi-la para o japonês, o que conseguiu com uma publicação em 1965 (Stokes 133).

A caracterização de Sebastian está envolta de selvageria, um estado de predação, uma violência tão pungente, nunca observada na obra de Williams. A maldade descarada da tia, Senhora Venable, mãe de Sebastian, em querer que a sobrinha Catharine sofra lobotomia para nunca revelar o segredo do primo, é tão dilacerante que poucos personagens femininos do autor mostraram em tal grau a carapaça burguesa que encobria suas hipocrisias e intolerância: “Mrs. Venable: [...] que o manicômio público corte essa história horrenda do cérebro dela!” (*O zoológico* 221).

Em *Suddenly, Last Summer*, a homossexualidade não é levada ao palco por um personagem, mas na descrição de Catharine sobre as ações do primo Sebastian. Ela conta que ele a utilizou como atrativo para outros rapazes se aproximarem, para concretizar suas investidas predadoras: “Catharine: Você não entendeu! Ele me fazia de isca” (211). Tudo aconteceu em um verão, em uma praia, onde os rapazes não aceitaram a ofensiva de Sebastian, matando-o e se alimentando de sua carne. Logo, Sebastian é um personagem fortemente inspirado na obra de Mishima, visto os expedientes da autodestruição, canibalismo, violência extrema e morte.

Em uma entrevista a Edward R. Murrow em 8 de maio de 1960 para a rede CBS-TV, juntamente com a romancista inglesa Dilys Powell (1901-1995), Tennessee e Mishima debateram sobre o uso da violência em suas obras e na dramaturgia dos sul dos Estados Unidos e na Inglaterra. Para ilustrar esse momento, é interessante ressaltar o ponto da entrevista dos dois dramaturgos em que ambos reconhecem a proximidade desse expediente em suas obras:

TW: Yukio, você estava falando sobre brutalidade e elegância. Acho que entendo o que você quer dizer. Não estou sendo esnobe quando digo isso, mas acho que vocês no Japão são próximos a nós dos estados do Sul dos Estados Unidos.

YM: Acho que sim.

TW: E acho que consigo entender como você coloca esses termos juntos, brutalidade e elegância. Eu não conseguiria definir o motivo.

YM: E também não sei dizer por quê, mas é por isso que sinto simpatia pelo seu trabalho. Encontro a nossa mesma mistura característica em suas obras, em suas peças. Por exemplo, *Suddenly Last Summer*, eu acho, é a mistura mais representativa de brutalidade e elegância. [...]

TW: Nós mostramos a luz e a sombra, e a sombra é a violência com a qual vivemos ameaçados. Quer dizer, estamos com a ameaça de extinção do mundo por meio da violência. Em nossas vidas, a violência, não a violência física, mas a violência emocional, faz parte de nós. Já vi muita representação sobre o desejo das pessoas de se encontrarem ternamente no amor, e a violência é representada como um obstáculo, é o outro lado da moeda, é o lado obscuro da lua, como quiser, mas esse lado obscuro da lua está no céu e queremos mostrar os dois lados da lua, sabe.⁴ (Devlin 74-77)

Os expedientes empregados em *Suddenly Last Summer* foram julgados de tal maneira bizarros para o drama tradicional estadunidense que não foi levada à Broadway enquanto Williams estava vivo. Ela estreou no circuito *off-Broadway* em janeiro de 1958, no espetáculo *Garden District* (Bairro dos

4 Tradução própria. No original diz: “TW: Yukio, you were talking about brutality and elegance. I think I understand what you mean. I’m not being snobbish when I say that, but I think you in Japan are close to us in the southern states of the United States.

YM: I think so.

TW: And I think I am able to understand how you could put those terms together, brutality and elegance. I could not define why.

YM: And I couldn’t say why, either, but it is why I feel sympathy toward your work. I find our same characteristic mixture in you works, in your plays. For instance, *Suddenly Last Summer*, I think, is the most representative mixture of brutality and elegance. [...]

TW: We show both the light and the shadow, and the shadow is the violence which we live threatened by. I mean we’re threatened with world extinction through violence. In our lives violence, not physical violence but emotional violence, is so much a part of us. I have seen so much depicted of people’s longing to meet each other tenderly with love, and violence is represented because it’s the obstacle, it’s the other side of the coin, it’s the dark side of the moon, however you want to put it, but the dark side of the moon is in the sky and we want to show both sides of the moon you know”.

Jardins), juntamente com a peça *Something Unspoken* (*Algo Não Dito*, 1958). Esta última também sobre a questão da homossexualidade no armário, duas mulheres de meia idade que não podem sequer verbalizar a relação entre elas. Sua estreia na Broadway só aconteceria em 1998, quinze anos após a morte do autor e quarenta após ter sido escrita. Mesmo assim, com uma acolhida discreta do público e da crítica.

As peças com expedientes do Nô e do Kabuki

A peça *The Day Which a Man Dies* (*O Dia em que um Homem Morre*, 1960) (Williams, *The Traveling* 13-46) teve sua estreia em 2008 em Chicago, com direção de David Kaplan. É ambientada em um quarto de um hotel em Tóquio, embora seja uma remissão ao pintor Jackson Pollack (1912-1956), um dos mestres do expressionismo abstrato nos Estados Unidos. Há um suicídio; e o personagem, ao caminhar, atravessa várias telas de papel de arroz, rasgando-as, uma encenação que remete à *performance* de Saburô Murakami (1925-1996), integrante do grupo Gutai de vanguarda japonesa, de 1956, intitulada *Passing Through* (Atravessando, tradução própria), conforme comenta Kaplan (11). Além disso, movimentos do Butô é rememorado na criada que faz reverência e na sua movimentação lenta e ritmada, assim como no dialogismo repleto de pausas e atrasos na retórica, quando os personagens estão discutindo. O retardo é uma marcação de tempo que também remete ao chamado teatro do absurdo, sinalizando o descompasso e a ambiguidade entre o homem e a mulher — uma adaptação tennesiana de expedientes orientais para sua forma lírica e sobremaneira expressiva. Além disso, as rubricas sugerem músicas Kabuki e palavras em caracteres japoneses apresentadas ao público:

Mulher: Lunático! Eu sabia pelo barulho que algo –

Homem: Apenas uma vez, no meu primeiro ano com você –

Mulher: De anormal estava acontecendo aqui quando –

Homem: Você interrompeu meu trabalho com uma bandeja com o jantar e eu –

Mulher: Ouvei você gritar na noite passada: ‘Agora eu tenho você, sua cadela!’

Homem: Joguei a comida no chão e a bandeja em você! (*The Traveling* 17)⁵

5 Tradução própria. No original diz: “Woman: Lunacy! I knew from the sounds that something –
Man: Just once, my first year with you –

Há uma clara inspiração, também, na peça de Mishima, *A Dama Aoi* (*Aoi No Ue*, 1954), que apresenta uma mulher ciumenta ao extremo e que confronta o marido. A personagem Mulher em *The Day Which a Man Dies* faz o mesmo com o personagem Homem, desvalorizando sua arte, esta sua única rival. No entanto, o artista, pela pintura, sacrifica sua vida sexual, a relação com a esposa e a comunicação entre eles.

Williams apresenta um debate vertiginoso sobre as culturas japonesa e estadunidense. Há um personagem narrador, o Oriental, que Williams afirma ser o próprio Mishima explicando as diferenças dos costumes entre os dois países. Ele seria o fantasma dos teatros Nô e Kabuki, que alterna suas ações dentro e fora de cena.

No teatro Nô, a estrutura tradicional prediz a existência de personagens específicos chamados *waki* e *shite*, que desempenham papéis semelhantes a um narrador. Podem haver ou não personagens adjacentes a eles, mas sempre há um *waki* que começa a peça como espectador e um *shite*, que a narra. Outro expediente da peça Nô é o coro de cantores ou que funciona como um coral responsável em alguns momentos do espetáculo. Esse grupo permanece sentado ao lado do palco e explica a narrativa, fala com o *shite*, dando uma forma rítmica e tonal à peça. Cada obra utiliza esses papéis e técnicas de encenação de maneira distinta, embora sua existência seja consistente em todo o repertório. O Oriental é, certamente, o *shite* desta peça. Mas, também realiza a função de *waki*, como ajudante de palco, assim como a camareira.

O teatro Nô explora o momento dramático antes do clímax e, tendo seus expedientes usados em peças em um ato, parece ter sido uma das formas do drama que melhor conecta Williams com o teatro oriental. O dramaturgo é considerado o mestre da forma em um ato. Raramente se vê no Nô uma construção narrativa de drama e liberação de tensão por meio do clímax, tal como faz Williams nas peças em um ato. Em vez disso, um momento emocional ou dramático é explorado pela imagem e pela poesia, tal como as pinturas do personagem Homem. É priorizado o momento de ação prolongada em detrimento de uma revelação de novas informações. Há a emoção por intermédio da experiência sensorial e não cerebral. Assim, o Nô tem um

Woman: Mad was happening in here when –

Man: You interrupted my work with a super tray and I –

Woman: I heard you shout last night: ‘Now I’ve got you, you bitch!’

Man: Threw it all on the floor and the tray at you!”

sentido estético e teatral que não está na dramaturgia, o qual foi uma forte inspiração para Williams, dissolvendo o estigma de que suas peças são muito *literárias*, com a intensificação da fisicalidade em suas *late plays* posteriores.

Embora seja caracterizado com movimentos lentos, o Nô explora os extremos do tempo. Um movimento lento é pontuado por batidas fortes dos pés ou de um tambor, daí a associação com os movimentos do Butô, observado nos personagens do Oriental e da camareira.

Os ritmos da música e da fala aumentam gradativamente. Com isso, há explosões de baterias e movimentos rápidos, sobrepostos à quietude e lentidão – tal como a cena da pintura. A justaposição também pode ser vista com figurinos que reproduzem trajes tradicionais do Japão, colocados em um palco simples e vazio. Os acessórios são mínimos e abstratos, geralmente representações de objetos em papel. Ao final, o Oriental entra com uma papoula em papel para representar que a Mulher usa ópio.

Uma das mais importantes características visuais das peças de teatro Nô é o uso de máscara para apenas um personagem, com raras exceções em que dois fazem uso delas. O ritual também é um forte componente do Nô. O palco em si é uma reminiscência dos espaços ritualísticos fundindo Xintoísmo e Budismo.

O Nô é contemplativo, cultiva uma estética de ausência, tal como a primeira parte da peça. A ideia é que, assim, adquira-se uma compreensão solene da essência. A ação dramática é muito reduzida, remete àquilo que é mostrado, tantas ausências focam a relevância da interpretação. O Nô está cheio de longos momentos de silêncio. Portanto, ele cria um espaço negativo e permite que o público o preencha com sua presença e experiência sensorial (Johnson 14-15).

Quando *En Attendant Godot* (*Esperando Godot*, tradução própria, 1949), de Samuel Beckett (1906-1989), estreou nos Estados Unidos em Miami, em 3 de janeiro de 1956, Williams produziu o espetáculo (Lahr, *Notes* 319; Hale 3). O conteúdo da peça não era fácil de entender naquele momento histórico, mas sua mistura de trágico com reviravoltas cômicas chamavam a atenção. Assistiu várias horas de ensaio e percebeu a insegurança dos atores Bert Lahr (1895-1967) e Tom Ewell (1909-1994) em explorar o silêncio e o significado de um palco vazio, como, também, eram os do teatro Nô expedientes inéditos nos palcos estadunidenses até então.

Ali, Williams reconheceu algo irreversivelmente novo: o oposto do drama. O abstrato, livre, desprovido de clímax dramático, e Godot apontaram a maneira como sua escrita mudaria a partir de então. Segundo Hale (3-4), na

década de 1950, Tennessee estava procurando uma maneira de mudar seus registros no mesmo momento em que conheceu Beckett, Yukio Mishima e as estéticas dos teatros Nô e Kabuki.

Tennessee levou para sua cena esses silêncios, mudando sua poética e dialogismo. Portanto, a inspiração híbrida do chamado teatro do absurdo com o orientalismo não é por acaso. Peças, nas quais o silêncio e as frases truncadas são importantes para determinar a forma e o conteúdo da dramaturgia, podem ser também uma ressonância do teatro Nô, cuja ausência de palavras evidencia a fisicalização. Há uma identificação com o trabalho das ações físicas e do teatro ritual de Jerzy Grotowski (1933-1999) com essa nova escrita de Williams, se for o caso de investigar uma estética minimalista, impulsionada por uma responsabilidade política por intermédio do corpo do ator. Há que se levar em conta que o trabalho do teatrólogo e encenador polonês estava começando a ser utilizado naquele momento na cena teatral alternativa nova-iorquina. Grotowski propunha a eliminação de tudo que não seja a relação entre os atores e a plateia, optando assim, por uma encenação de extrema economia de recursos cênicos.

Em *I Can't Imagine Tomorrow (Não Consigo Imaginar o Amanhã, 1966)* (*Dragon* 133-152), Williams transforma em significados lancinantes os silêncios de um homem que não consegue se comunicar e precisa da amiga para compreender o que pensa e sente, até para dar sentido às interrupções e às frases inconclusas. Não é uma pausa dramática, mas um impasse entre o não nomear e a frustração por essa inaptidão. O silêncio não é pano de fundo, nem subalterno. O Nô, portanto, alarga-se na dramaturgia como uma forma de linguagem:

Uma: Bem que eu pensei que era. [Há um estranho e prolongado silêncio, enquanto eles se movem] Você usa sempre o mesmo casaco para sair de casa. [Dois sorri, embaraçado] Bem, não fica aí parado que nem um entregador que não tem nada para entregar.

Dois: Você não disse para eu entrar.

Uma: Entra, entra – entra aí!

Dois [entrando]: Obrigado. [há outra pausa estranha].⁶ (133)

6 Tradução própria. No original diz: “ONE: I thought so. [There is a strangely prolonged silence, during which neither moves.] You have on your ice-cream suit. [Two laughs at this, embarrassed.] Well, don’t just stand there like a delivery boy without anything to deliver.”

Há, ainda, em *I Can't Imagine Tomorrow*, a remissão aos pássaros grous, um dos símbolos mais tradicionais do Japão, onde se acredita ser uma ave sagrada que estampa paz e vida longa. Elas também expressam o amor conjugal e a fidelidade. É tão importante na cultura do país que é impressa no verso da nota de mil ienes. Além disso, a figura do pássaro representa o canal entre o mundo dos vivos e dos mortos, sendo que seu origami é um dos símbolos do país.

Em *Now the Cats with Jeweled Claws (Agora É a Vez das Gatas com Suas Garras de Brillhantes, 1981) (Now the Cats 35-59)*, peça que Williams começou a escrever nessa fase e terminou apenas no início da década de 1980, Madge e Bea têm conversas triviais que não fazem as ações progredir, beirando o chamado teatro do absurdo, com períodos incompletos, que não terminam com reticências ou travessão. Ou seja, não é um corte da fala de um personagem pelo outro; apenas um ponto final, como se a complementação da sentença não fosse importante no dialogismo, supondo que já trouxe significado ao interlocutor, que de fato a completa.

Bea: Uma premonição de.

Madge: Primavera. Melhor estar em casa antes que mude o clima.

Bea: Ruas nubladas.

Madge: A noite precoce de inverno.

Bea: Este cardápio é revoltante. Tem mais impressões digitais aqui que nos arquivos do F.B.I.

Madge: A única vantagem é.

Bea: A proximidade com a loja Guffel (40).⁷

TWO: You didn't say come in.

ONE: Come in, come in – enter!

TWO [entering]: Thank you. [There is another strange pause.]”

7 Tradução própria. No original diz: “Bea: A premonition of.

Madge: Spring. It's best to be home before.

Bea: Shadowy streets.

Madge: The early descent of evening in winter.

Bea: What a revolting menu. It's got more fingerprints on it than they have in the files of the F.B.I.

Madge: The only advantage is.

Bea: The proximity to Guffel's.”

O mesmo acontece na peça *The Two Character Play* (A Peça de Dois Personagens, 1973), também com silêncios, pausas, períodos inacabados e, portanto, resignificação da linguagem. São dispositivos antirrealistas utilizados para explorações de uma fisicalização que desafia a concepção da realidade. Não deixando de lado tampouco a inspiração em Pirandello, despontando o metateatro e personagens dúbios representando a si mesmos no palco. “Felice: Hoje à noite haverá muita improvisação” (*The Two*, 11).⁸ Também, há a simplificação da cena, como no teatro Nô, um recorte de um palco que faz as vezes do cenário de um espetáculo ou de uma casa: “Todo o palco é usado como cenário para a peça, mas na frente, em forma de V amplamente angular, estão duas peças de cenário planas e transparentes que formam o interior incompleto de uma sala de estar no verão sulista” (1).⁹

Tennessee estava respirando o clima dos grupos e dos movimentos *off* e *off-off-Broadway*. Megan Terry, uma das fundadoras do *Open Theatre*, depois chamado de *Wooster Group*, um importante grupo fundado na década de 1960, em plena efervescência estético-cultural que surgia nos movimentos teatrais daqueles circuitos, afirma:

Mostramos que produções teatrais completas e excitantes poderiam ser feitas com nada além de atores e dois bancos ou quatro cadeiras ou apenas um palco vazio. Não era apenas uma questão de economia, era essencial demonstrar o poder profundo da imaginação e a capacidade do ator em criar um espaço.¹⁰ (18)

Não mais com remissões e adaptação dos elementos do teatro oriental, as formas teatrais japonesas apareceram mais claras em *The Milk Train Doesn't Stop Here Anymore* (O Trem da Manhã Não Para Mais Aqui, 1962) (Tennessee 489-582). Nas instruções da primeira rubrica, Williams determina ajudantes de palco, Um e Dois, tais como os do teatro Nô, *waki* e *shite*, que fazem a narração,

8 Tradução própria. No original diz: “Felice: Tonight there'll have to be a lot of improvisation.”

9 Tradução própria. No original diz: “The whole stage is used as the setting for the play, but at the front, in a widely angled V-shaped, are two transparent, flat pieces of scenery which contain the incomplete interior of a living room in Southern summer.”

10 Tradução própria. No original diz: “We showed that full, exciting theatrical productions could be done with nothing but actors and two benches or four chairs or only a bare stage. It was not only a matter of economics, it was essential to demonstrate the profound power of the actor's imagination and the actor's ability to create place.”

explicam as ações, interferem na fala dos personagens e desempenham papéis na ação dramática – tal como um coro. A peça narra os últimos dias de uma atriz decadente com doença terminal em uma ilha italiana:

Um: Os atores não nos ouvirão, exceto quando estivermos com os figurinos.

Dois: Eles nunca vão nos ver, exceto quando estivermos com os figurinos.

Um: Às vezes, lhes damos dicas para sua fala e participamos da ação.

Voz da senhora Goforth [em *off*]: АННННННН, АННННННН, АННННННН ...

[eles não mostram nenhuma reação a esse grito humano.]

Voz da senhora Goforth [desligada, mas vigilante]: Outro dia, ОН, CRISTO, ОН, MÃE DE CRISTO!

[Há um silêncio, uma pausa, pois a iluminação do ciclorama indica o progresso do dia em direção ao meridiano.]

Juntos: Nossos corações também são invisíveis.¹¹ (495-496, destaques do autor)

A rubrica inicial é extensa e explica a participação de Um e Dois, sua função na peça, remetendo aos teatros Nô e Kabuki. Um recurso formal que não utilizou em nenhuma outra obra conhecida. Personagens que remetem à narrativa e que tornam a peça tão próxima da cena oriental são recursos díspares da estrutura convencional do teatro estadunidense, até então. Há, do mesmo modo, uma remissão, mesmo que remota, aos personagens narradores da obra brechtiana e a lembrança que a peça não é realista, quebrando o ilusionismo teatral. Sendo assim, é possível entender porque teve, em sua temporada na Broadway, um público pouco expressivo para aquela época de casas lotadas. Entretanto, pode ser considerada uma inovação adjacente aos elementos teatrais e dramáticos experimentais

11 Tradução própria. No original diz: “One: The actors will not seem to hear us except when we’re in costume.

Two: They will never see us, except when we’re in costume.

One: Sometimes we will give them cues for speech and participate in the action.

Mrs Goforth’s voice [off]: АННННННН, АННННННН, АННННННН...

[they show no reaction to this human cry.]

Mrs Goforth’s voice [off, more wakefully]: another day, ОН, CHRIST, ОН, MOTHER OF CHRIST!

[There is silence, a pause, as the cyclorama’s lighting indicates the progress of the day toward the meridian.]

Together: Our hearts are invisible, too.”

do teatro *off* e *off-off-Broadway* daquele momento histórico e um marco na mudança estilística de forma e conteúdo do dramaturgo:

Eu adicionei ao elenco um par de assistentes de palco que funcionam de uma maneira que se situam entre o teatro Kabuki do Japão e o coro do teatro grego. Minha desculpa, ou razão, é que acho que a peça sairá melhor à medida que for removida do teatro convencional, uma vez que foi corretamente descrita como uma alegoria e como um ‘sofisticado conto de fadas’. Assistentes de palco no Kabuki japonês são um expediente teatral. Eles trabalham no palco durante a *performance* dos atores, trocando figurinos, colocando e removendo objetos e móveis. De vez em quando, nesta peça, eles têm falas muito curtas que servem como pistas para os principais intérpretes... Eles devem ser considerados, portanto, como membros do elenco. Às vezes, eles fazem um balé coreografado na ação da peça. Eles devem estar vestidos de preto, de maneira muito simples, para representar invisibilidade para o elenco principal. Os outros atores nunca devem mostrar que os vê, mesmo quando falam ou participam da ação, exceto quando aparecem usando “figurinos”.¹² (491, destaques do autor)

O teatro Kabuki tem diferenças particulares em relação ao Nô. Em vez de incorporar a estética da ausência, explora a presença. Tennessee Williams sabia que o Kabuki possuía uma estrutura codificada e técnicas que impediam o entendimento da sua estética quando visto pela primeira vez. Mesmo assim, ele nada explicou ao público e aos críticos. A personagem Senhora Goforth, em *The Milk Train Doesn't Stop Here Anymore*, faz-se presente com um visual exuberante e grotesco, como diz a rubrica: “Ela veste uma

12 Tradução própria. No original diz: “I have added to the cast a pair of stage assistants that function in a way that’s between the Kabuki Theatre of Japan and the chorus of Greek theatre. My excuse, or reason, is that I think the play will come off better the further it is removed from conventional theatre since it’s been rightly described as an allegory and as a ‘sophisticated fairy-tale’. Stage assistants in Japanese Kabuki are a theatrical expedient. They work on-stage during the performance, shifting set-pieces, placing and removing properties and furniture. Now and then in this play they have lines to speak, very short ones that serve as cues to the principal performers... They should be regarded, therefore, as members of the cast. They sometimes take a balletic part in the action of the play. They should be dressed in black, very simply, to represent invisibility to the other players. The other players should never appear to see them, even when they speak or take part in the action, except when they appear ‘in costume.’”

peruca Kabuki preta com enfeites fantásticos presos nela. Sua aparência é maravilhosamente bizarra. Enquanto ela se move, para além do proscênio, toca uma música oriental” (520).¹³ Depois, explica o traje para o personagem Witch quando executa uma dança Kabuki.

O Kabuki usa a História e o mito como bases, com narrativas mais complexas, com subtramas e com fim trágico, tal como a inspiração de Mishima em São Sebastião e a morte de Goforth. Alguns espetáculos têm tons mais heroicos com uma batalha no final. O público japonês costuma ter conhecimento dessas histórias. Portanto, a trama não é o foco da narrativa, explora a ação.

O clímax não é alcançado mediante o conflito, mas com emoções esparsas. Essa experiência sensorial supera a narrativa. Como tal, as peças, às vezes, terminam pouco antes da resolução do conflito. Raramente existe um desenlace – outro ponto em comum com a forma da peça em um ato usada por Williams.

O ritual no Kabuki também está presente, ainda que um pouco mais ambicioso que no Nô. Os gestos ritualizados são codificados e ainda hoje realizados exclusivamente por homens, em nome da tradição. Portanto, são, em especial, importantes ao se considerar a figuração de mulheres.

Não há tentativa de representar situações da vida real de maneira crível, mas há um foco nas artificialidades, nos trajes, no cenário e nos objetos de cena, o que atraiu o Williams antirrealista. Tudo pode não se parecer com suas contrapartes da vida real, vão além delas para expor uma versão mais extravagante. A visualidade é a força motriz do Kabuki, com muitos momentos de mágica. Música e dança são partes integrantes, lembrando ao público a natureza performativa do Kabuki. Os personagens se envolvem em explosões emocionais prolongadas, deixando clara a teatralidade e a expressão em detrimento do mimetismo, como o personagem do pintor de *The Day Which a Man Dies*, além da *performance* que remete ao grupo Gutai. Os ajudantes de palco são usados de maneira semelhante ao Nô, coadjuvando os atores com adereços e figurinos, lembrando ao público que eles estão em um teatro, tal como os narradores épicos.

13 Tradução própria. No original diz: “She puts on a black Kabuki wig with fantastic ornaments stuck in it. Her appearance is gorgeously bizarre. As she moves, out upon the forestage, there is Oriental music.”

O épico-lírico de Tennessee é observado desde suas escritas na década de 1930, tal como em *Not about Nightingales* (*Não sobre rouxinóis*, 1938), *The Glass Menagerie* e *The Mutilated* (*As mutiladas*, 1966) (*Dragon*, 81-132). Mesmo sem contato com a obra de Brecht, autores estadunidenses já utilizavam rudimentos épicos em suas obras. Peter Szondi comenta que o épico marca a ruptura do drama convencional e estabelece o que ele nomeia de drama moderno.

Nos Estados Unidos, outros autores também utilizavam desses expedientes, criando obras importantes que começam a sintetizar formalmente a modernidade dramaturgica no país, entre eles estão Thornton Wilder e Arthur Miller.

Essa estética da presença, da vitalidade e da exuberância do Kabuki ativa uma experiência sensorial diferente do Nô, segundo a pesquisadora Sarah Elizabeth Johnson (15). No entanto, o foco ainda está nas explorações dos sentidos e não na narrativa. Kabuki é um teatro barulhento, com música e percussão em pontos altos da narrativa e com o estrondo da desgraça ou do triunfo, tal como a morte de Goforth, contraposta com a cena em que faz sexo com o gigolô Chris, em uma explosão jubilosa.

Em *The Night of the Iguana* (*A Noite do Iguana*, 1959) (*The Theatre*, Vol. 4 247-376) Williams invoca demônios tal como no teatro Nô, personagens que só existem na forma de sonho ou imaginação. Há diversas referências a elementos que remetem ao Oriente, à sua cultura e expressão ritualística, como na seguinte rubrica: “Depois ele abaixa a cabeça em uma reverenciinha genial e sai da varanda, onde realiza alguns movimentos de flexão muscular de uma natureza formalizada, como as preliminares dos lutadores de sumô” (*Gata* 381). Aqui o personagem Shannon formaliza uma fisicalidade com clara alusão ao sumô, uma luta oriental de ringue circular: gestos certos, lentos e objetivos, que cenicamente têm similaridade com a coreografia e a *performance* do grupo Gutai.

Mais adiante, Williams deixa clara sua referência ao Kabuki em outra rubrica, em que Hannah está com um símbolo identificado do orientalismo, o leque. Sua fisicalidade lembra, também, a movimentação do Butô e do Nô: gestos lentos ou parados, com a precisão de um relógio. Seu rosto é tido como uma máscara, tal como as do Kabuki. Shannon se posiciona exatamente como na encenação desta arte milenar, o que o faz mudar de comportamento, saindo da revolta para a gentileza:

Maxine reaparece no canto da varada, com rapidez cerimonial de um cuco saltando de um relógio para anunciar a hora. Ela simplesmente fica lá, em pé, com um sorriso incongruente, seus grandes olhos sem piscar como se estivessem pintados no rosto redondo brilhante. Hannah segura um leque japonês esmaltado a ouro imóvel, mas aberto em uma mão; a outra mão toca a rede na porta do cubículo como se verificasse um impulso para correr na defesa de Shannon. Sua atitude tem o estilo de uma pose de dançarino de Kabuki. O comportamento de Shannon torna-se cortês novamente. (432-433)

A outra referência ao Kabuki se dá na rubrica, em que Hannah veste um robe japonês dado por um ator dessa arte, que posou para ela, já que é uma pintora. Entretanto, essa informação não é uma ação, o público não tem esse esclarecimento. No palco, trata-se de uma interiorização da atriz e uma simbologia, que a faz uma personagem com um estreito elo com o orientalismo. A chama do queimador a álcool é outro símbolo ritualístico que remete ao Kabuki ao criar um clima místico, fantasmagórico, por ser resplandecente e refletido nas cores do seu figurino, portanto um importante grifo na visualidade:

Ela risca um fósforo para acender o queimador a álcool. Um jato de chama azul puro salta para lançar um brilho tremeluzente, quase sobrenatural, naquela parte da varanda. O brilho é delicadamente refratado pelas cores sutis, gastas do seu robe – um robe dado a ela por um ator de kabuki, que posou para ela no Japão. (442)

As referências em *The Night of the Iguana* são bem mais sutis do que aquelas de *The Day Which a Man Dies* e de *The Milk Train Doesn't Stop Here Anymore*. Têm uma remissão delicada, quase levada apenas ao nível literário, difícil de ser transposta ao palco, mas significativa para determinar cenas em que a fisicalidade supera os diálogos – informações para os atores e a direção. A simbologia oriental representa, portanto, um posicionamento estético ligado também à interpretação, todavia calcada em alegorias orientais que têm a ver com aceitação, quietude e transcendência.

Importante notar que esta foi a última peça de Tennessee a ter sucesso na Broadway enquanto vivo, em 1961. Entre os escassos registros que se têm de montagens comerciais no Brasil da obra de Williams, *The Night of*

the Iguana dispõe apenas o da encenação de 1964, com Cacilda Becker e direção de Walmor Chagas.

Em 1969, Williams reconfigurou *The Day Which a Man Dies* com uma reescrita moderna do teatro Nô, intitulando-a *In the Bar of a Tokyo Hotel* (*No Bar de um Hotel em Tóquio*) (*Dragon* 3-58), com alguns dos mesmos expedientes orientais da primeira versão. A principal mudança é a ausência do suicídio ao final e uma figuração menos psicológica, mais física, tendo na mulher a representatividade daquela de sua época contracultural que buscava vivenciar sua sexualidade de forma livre e absoluta. No entanto, guarda ainda nos diálogos a influência do Nô e do chamado teatro do absurdo, com frases truncadas e silêncios.

A imposição da visão ocidentalizada de mundo é prescrita, principalmente, pela personagem feminina, Miriam, a qual dá à mulher força social e política sem precedentes, o que resulta em uma contraposição de ideias por intermédio do julgamento crítico do dramaturgo. A cena em que ela toca na genitália do garçom japonês se tornou icônica nos palcos estadunidenses pela forma estanke que o rapaz reage e a languidez com que a mulher se sente ultrajada por não ser aceita, diferente de qualquer país machista e misógino no Ocidente. A contraposição de cultura lembra, em grande parte, o teatro Nô, no entanto, sem o narrador.

Houve uma única montagem brasileira até o momento de apenas um breve trecho dessa peça dentro do espetáculo *Hotel Tennessee*, da Companhia Boa Vista, em 2017-2018, mas com ação deslocada de Tóquio para o Sul dos Estados Unidos e, também, com tempo transposto do contexto da contracultura para a década de 1930, além da retirada do garçom oriental e da relevante cena da mão na genitália.

Sua primeira encenação nos Estados Unidos na *off-Broadway*, em 1969, não teve boa repercussão, tendo apenas 25 apresentações. Teve sua concepção baseada no realismo e na tradição psicologizante, levando os críticos a se pronunciarem exclusivamente com aproximações biográficas, descartando suas referências estéticas essenciais, como o crítico jornalístico Clive Barnes faz, ao comentar a encenação para o jornal *The New York Times* no 12 de maio de 1969:

A peça parece quase pessoal demais e, como resultado, dolorosa demais para ser vista à luz fria do escrutínio público. O Sr. Williams, talvez, nunca

tenha relatado em mostrar ao mundo suas feridas—mas em sua nova peça ele parece não fazer nada além disso... Este é o triste pássaro da solidão do Sr. Williams.¹⁴ (Parágrafo 1)

Nada obstante, tudo leva a crer que a adaptação francesa do diretor canadense Benoit Théberge, intitulada *L'Histoire: Au Coeur de l'Indifférence d'un Hôtel de Tokyo* (A História: No Centro da Indiferença de um Hotel em Tóquio, tradução própria), de 2013, a partir de apreciação do breve trecho disponível na plataforma *YouTube*, tenha conseguido captar a linguagem inspirada no orientalismo que Tennessee quis imprimir ao texto, desde que utiliza *performance* e elementos estéticos dos teatros Nô e Kabuki para determinar tempo, espaço e interpretação dos atores. Isso trouxe o texto para a contemporaneidade com uma interpretação puramente performática, minimalista, lenta e coreografada.

Observa-se, com isso, que esta fase japonesa do dramaturgo possui obras que, ao serem transpostas para o palco, precisam de uma hábil leitura que consiga contextualizar culturalmente sua escrita, interpretando os signos e as referências em face da conjuntura histórica, cultural, política e biográfica em que foram criadas, pelo menos.

A peça *And Tell Sad Stories of the Deaths of the Queens* (*E Contar Tristes Histórias das Mortes das Bonecas*, 1957-1973) (*Mister Paradise and Other* 187-220) desvela uma *drag queen*, ou um homem gay travestido, com um robe chinês de bastante destaque visual em um cenário onde há elementos japoneses, embora ela viva em um bairro popular de Nova Orleans – exteriorizando um visual cenográfico que remete ao Kabuki:

um jardim japonês: um lago com peixes, uma fonte, um salgueiro-chorão e até uma pontezinha arqueada com lanternas de papel. O interior também é japonês, ou pseudojaponês, com móveis de bambu, mesas baixas, esteiras de palha, vasos e cachepôs de porcelana polida, branca ou azul clara, com flores artificiais de corniso ou de cerejeira e ramos prateados de salgueiro, tudo muito delicado e em tons pastel (*Mister Paradise* e outras 267).

14 Tradução própria. No original diz: “The play seems almost too personal, and as a result too painful, to be seen in the cold light of public scrutiny. Mr. Williams has, perhaps, never been over reluctant to show the world his wounds — but in his new play he seems to be doing nothing else . . . This is Mr. Williams’s sad bird of loneliness.”

Com várias encenações nos Estados Unidos, há uma brasileira também no espetáculo *Hotel Tennessee*, do Companhia Boa Vista, além de várias acadêmicas, também alguns espetáculos baseados ou adaptados dela. É um texto bastante admirado, em especial pelos artistas engajados na questão LGBTQIA+, por ser uma rara escrita de Williams em que figura uma *drag queen* – em uma remissão, certamente paródica, aos homens que interpretavam mulheres no Kabuki.

Seu retrato, embora consistente e representativo, é de uma figura trágica, que sofre abuso e violência, apresentando não uma heroína que levanta a bandeira identitária ou uma vítima da homofobia, porém um recorte crítico de dois indivíduos em situações distintas, ambos reflexos da opressão social: uma *drag queen* frágil e gentil e seu amante, educado em uma sociedade que lhe provê apenas um comportamento homofóbico e machista, materializado na violência que o impede de viver sua sexualidade livremente. Não há heroína e vilão, não é um melodrama maniqueísta, mas uma denúncia social sobre dois *outsiders* que assumem polaridades diferentes, tais como no teatro Kabuki. A violência aponta, portanto, um forte elo com Mishima:

Candy: Você vai ficar aqui ou não ganha nada.

Karl: Resposta errada, frutinha.

[Karl dá uma bofetada nela, primeiro de leve, depois com força. O choro de Candy vira gritos abafados].

Karl: Onde você guarda? Onde você guarda a grana? Fala logo antes que eu acabe com você e a porra desse muquifo!

Candy [finalmente]: Bule... no bule de prata...

[Karl pega um bolo de dinheiro no bule e vai saindo].

Karl: Enche isso de novo. Eu posso passar aqui da próxima vez que vier à cidade. [Sai]

[Candy caída de joelhos, engatinha até ele com uma rapidez surpreendente, gritando o nome de Karl cada vez mais alto e mais fundo. Jerry e Alvin entram no momento em que Candy dá um grito e cai desfalecida com o rosto para o chão, num último grito sufocado]. (298-299)

O título remete a um dos mais importantes monólogos do personagem Ricardo II, da peça *The Life and Death of Richard the Second* (Ricardo II, tradução própria), de Shakespeare (1564-1616): “Vamos nos sentar no chão e

contar histórias tristes sobre a morte dos reis” (documento eletrônico).¹⁵ Em *And Tell Sad Stories of the Deaths of the Queens*, Candy se comporta tal como o rei Ricardo II, que abre mão do seu dinheiro para ter uma conexão pessoal.

Will Mr. Merriwether Return from Memphis? (*O Senhor Merriwether Retornará de Memphis?*, 1969) (*The Traveling* 225-286) apresenta uma sessão de invocação de espíritos, com mortos se comunicando com os vivos. Figuras emblemáticas da cultura japonesa, os espectros remetem ao Kabuki e ao Nô. Esses personagens tradicionais delineiam criaturas fantasmagóricas e estampas animais, tal como o folclórico *tengu*, ser fantástico advindo do Budismo e do Xintoísmo. Anunciador do mundo invisível, esse tipo de personagem sempre remete à sobrevivência da alma após a morte do corpo, evidenciando uma postura espiritualista do autor, relacionada à tradição da religião oriental que Williams era admirador.

A peça possui dois personagens femininos: Louise, que possui um leque japonês, e Nora, que tem uma expressão fantasmagórica, o rosto envernizado. Portanto, são todas figuradas como avatares, pela máscara do rosto e pelo objeto oriental. Há, ainda, um contingente de atores dançarinos e narradores, funcionando como *shites*, rememorando também o Kabuki, a coreografia e a música como partes importantes da performatividade no palco.

Louise espera o namorado – que um dia a deixou para ir à cidade de Memphis a negócios e nunca voltou – enquanto se junta à Nora em suas sessões. Aparecem-lhes, portanto, o pintor holandês Vincent van Gogh (1853-1890), e o poeta francês Arthur Rimbaud (1854-1891) e sua irmã Isabelle (1860-1917). Além disso, Williams evoca as Eríneas, personificação da vingança na cultura grega, para circular entre as cenas, costurando-as como verdadeiras narradoras épicas, tais como os *wakis* e os *shites* do teatro Nô e, também, como um coro. Segundo a mitologia, as Eríneas eram encarregadas de castigar os crimes dos mortais, especialmente delitos de sangue.

Há rudimentos de uma remissão à tragédia quando Williams faz uma referência crucial sobre o julgamento da alma após a morte, ao destacar dois artistas famosos, embora os admirasse com profundidade declarada. Ambos teriam se deixado levar pela autodestruição que manchou suas vidas com sangue, assim associados ao desequilíbrio mental. Desta forma, um e outro têm aproximações biográficas, tal como ocorre com Williams

15 Tradução própria. No original diz: “Let us sit upon the ground/And tell sad stories of the death of kings.”

e Mishima. Ambos faleceram aos 37 anos de idade e, na peça, são julgados pelo coro por suas ações:

[O Espírito de Vincent van Gogh entra pelas cortinas.]

Espírito de van Gogh [silenciosamente, timidamente]: Senhoras?

Nora: Bem, agora quem é –

Espírito de van Gogh: Eu sou o espírito do pintor Vincent van Gogh. Eu não estou vivo, não tenho existência no tempo presente, então não se perturbem com a minha aparência...

Louise: Não estamos perturbadas. Existe alguma coisa que possamos fazer por você?

Espírito de van Gogh: Obrigado, mas não há nada que uma pessoa viva possa fazer para um Espírito, exceto recebê-lo. [...]

[O espírito do poeta Arthur Rimbaud, sentado em uma cadeira de rodas, atravessa as cortinas. A cadeira é empurrada pelo espírito de sua irmã, Isabelle.] [...]

Nora: Receio que sejam espíritos com histórias trágicas, Louise. (237, 269).¹⁶

Depois dessa fase japonesa, Williams continuou ainda utilizando o recurso dos fantasmas para sinalizar sentidos ambivalentes ao questionar a morte e a existência humana em peças não canônicas, infelizmente desconhecidas no Brasil. Trouxe, portanto, contraposições de situações e de personagens, mas sem resolução de seus conflitos, expediente do Kabuki, como uma herança reconhecida da obra de Mishima: a insolubilidade e a tragédia. Essas peças são: *Clothes for a Summer Hotel (Roupas para um Hotel de Verão, 1982)*, *A House Not Meant to Stand, Something Cloudy, Something Clear (Um Tanto*

16 Tradução própria. No original diz: “[The apparition of Vincent van Gogh enters through the curtains].

Apparition of van Gogh [quietly, shyly]: Ladies?

Nora: Well, now who is –

Apparition of van Gogh: I am the apparition of the painter Vincent Van Gogh. I am not alive, I have no existence at all in present time so don't be disturbed by my appearance...

Louise: We're not disturbed. Is anything we can do for you?

Apparition of van Gogh: Thank you, but there's nothing a living person can do for an apparition except to receive him. [...]

[An apparition of the poet Arthur Rimbaud, seated in a wheel-chair, enters through the curtains. The chair is pushed by an apparition of his sister, Isabelle] [...]

Nora: I'm afraid these are tragic apparitions, Louise.”

Turvo, um Tanto Claro, 1980), *Steps Must Be Gentle (Os Passos Devem Ser Leves*, 1980), *Vieux Carré* e *A Cavalier for Milady (Um Cavalheiro para Milady*, 1976).

Uma afronta ao *mainstream*

À medida que o teatro experimental da *off* e *off-off-Broadway* se expandia, as peças de Tennessee Williams começaram a deixar o seu experimentalismo mais evidente que em épocas anteriores, manifestando expedientes antirrealistas e elementos estéticos encontrados neste novo circuito, sorvidos pelo autor quando circulava por ele. Tanto os críticos de sua obra quanto o público estavam intrigados e assustados, e achavam difícil categorizá-las e compreender a linguagem teatral que Williams explorava por serem, sobretudo, fora dos padrões realistas tradicionais que antes críticos e encenadores ajustavam a elas. A única certeza que tinham era que, por serem tão experimentais, exprimiam uma afronta ao *mainstream* e, por conseguinte, desfiguravam a sua obra canônica, com afirmações jocosas em relação ao dramaturgo. Isso se deu pelo fato de que a crítica jornalística, em sua análise simplista e que se tornou hegemônica, não conseguia associar mais sua dramaturgia com o realismo poético, portanto retirando a obra de Williams da lista de autores que poderiam ser considerados genuinamente estadunidenses.

Há, nos Estados Unidos, encenadores, críticos e pesquisadores que já estão reexaminando as *late plays* desde a década de 1990. A fragmentação e o pós-dramático trouxeram uma tolerância e apreciação ímpares ao que não foi identificado como tradicional. Essa flexibilidade parece vir de uma abertura de ponto de vista por considerar que a mudança na escrita de Williams não ocorreu por questões exclusivas de sua vida privada, todavia, extrapolando para a esfera pública uma crítica política e social com a contraposição das culturas oriental e ocidental. Uma nova percepção de um experimentalismo mais objetivo de um dramaturgo que sempre ousou pincelar diversas poéticas, tendo sido mal compreendido durante toda sua carreira, tal como acontece ainda com Eugene O'Neill, Arthur Miller, Edward Albee, Sam Shappared, entre muitos outros. Isso revela uma consciência estética maior sobre o autor, ao ter uma percepção artística em relação à conjuntura estético-cultural, sociológica e política daquele momento histórico.

The Day Which a Man Dies termina com um suicídio, já predito no título, sem surpresas na narrativa. Os personagens de *In the Bar of a Tokyo Hotel*, *The Two-Character Play* e *Now the Cats with Jeweled Claws* não terminam suas frases e não completam os pensamentos um do outro, rememorando *I Can't Imagine Tomorrow*. Os auxiliares de palco não apenas influenciam no cenário de *The Milk Train Doesn't Stop Here Anymore* e *Will Mr. Merriwhether Return from Memphis?*, mas também falam diretamente com o público enquanto são invisíveis aos personagens. E *The Night of the Iguana* tem referências estritamente remissivas a elementos orientais nas rubricas que a torna uma peça umbilicalmente conectada à cultura japonesa, assim como *And Tell Sad Stories of the Deaths of the Queens*.

Esses expedientes foram escolhas experimentais, com base no teatro tradicional japonês e na ligação de Tennessee Williams com Yukio Mishima, outros literários do Japão e seu interesse na cultura oriental. Além, é claro, de sua harmonização com o que acontecia no cenário contracultural e na *off* e *off-off-Broadway*.

As *late plays* são difíceis de ser apreciadas pelo público que ainda espera peças como *A Streetcar Named Desire* ou *The Glass Menagerie*, tidas como seu cânone, sem as devidas contextualizações histórica, cultural, estética, sociológica e mesmo biográfica. Isso ocorre, em específico, com os expedientes dos teatros Nô e Kabuki utilizados por Williams em sua fase japonesa. O desconhecimento, ou mesmo a ausência de conscientização sobre as tradições performáticas, associadas ao teatro japonês e do *off-off-Broadway*, afeta o entendimento dessas obras, inclusive de várias outras elaboradas nesse mesmo período. Essa associação se mostrou epistemologicamente assertiva e profícua ao serem identificadas nas peças aqui cotejadas, em oposição ao método que as compara com as peças anteriores, realistas e psicológicas.

Em suas *late plays*, Williams talvez estivesse trabalhando com a liberdade artística experimentada pelo personagem Homem em *The Day Which a Man Dies*. Olhar para as peças finais de Williams com uma compreensão dos novos expedientes dramáticos que estava explorando abre diferentes maneiras de apreciar não só esses trabalhos desconhecidos no Brasil, mas, também, dá novas possibilidades às peças canônicas (escritas entre 1945 e 1956) ou às de sua fase inicial (1930-1944).

Conectá-las a um elemento diferente da hegemonia biográfica do dramaturgo não nega a influência que as drogas e o possível declínio

mental tiveram em seu trabalho, no entanto. Porém, esses são aspectos insistentemente utilizados para justificar essas mudanças estilísticas, como se isso depreciasse sua arte ou justificasse as supostas afrontas ao *mainstream*. Como se escrever peças antirrealistas fosse um trabalho de pessoas drogadas e que não possuem sanidade, uma crítica que tem pareamento com os próprios artistas figurados nessas suas obras: Jackson Pollack, Vincent van Gogh e Arthur Rimbaud.

Ao considerar a influência do Nô e do Kabuki na escrita de Williams, evidencia-se a capacidade do teatro em transcender as diferenças culturais e políticas. A tradição teatral japonesa ofereceu a Williams uma nova maneira de experimentar sua escrita, abrindo a porta para explorar o vazio, a quietude, o silêncio, a incompletude, a cultura e as doutrinas orientais, além da metateatralidade e a *performance* como matérias concretas para seu trabalho. Além disso, a fisicalidade, o teatro pobre e a presença do ator no palco, sendo, assim, um possível precursor do teatro pós-moderno.

O Nô e o Kabuki acrescentaram expedientes artísticos à obra de Tennessee Williams que permitiram que fosse além da imitação da realidade e mergulhasse na essência da poesia e da emoção, concordando com Johnson (19). Essa apresentação de realidade, e não a representação dela, estava na obra de Williams nessa época de sua vida. O dramaturgo chegava a um grau superior de profundidade experimental nessas peças mais explícitas e violentas. Para conseguir isso, teve que olhar para o outro lado do mundo, para uma cultura muito diferente da sua. E, a obra de Yukio Mishima, construiu essa ponte.

Obras citadas

- Barnes, Clive. "Theater: In the Bar of a Tokyo Hotel". *The New York Times*, 12 de maio de 1969, parágrafo 1. Web. 28 de abril de 2021. <https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/books/00/12/31/specials/williams-tokyo.html>
- Beckett, Samuel. *En Attendant Godot*. Paris, Les Édition de Minuit, 2013.
- Betti, Maria Sílvia. "Apresentação". *Mister Paradise e Outras Peças em Um Ato*. Tradução de Grupo Tapa. São Paulo, É Realizações, 2011, pp. 7-32.
- . "Introdução". *Gata em Telhado de Zinco Quente – A Descida de Orfeu – A Noite do Iguana*. Tradução de Augusto Cesar dos Santos e Grupo Tapa. São Paulo, É Realizações, 2016, pp. 165-179.

- Debussy, Claude, Gabriele D'Annunzio, e André Caplet. *Le Martyre de Saint Sébastien—Mystère en Cinq Actes*. New York, Franklin Classics, 2018.
- Devlin, Albert J, editor. *Conversations with Tennessee Williams*. New York, University Press of Mississippi, 1986.
- Hale, Allen. “The Secret Script of Tennessee Williams”. *The Southern Review*, Baton Rouge, n. 27, págs. 363-375, Spring, 1991. Web. 13 de junho de 2020. <https://thesouthernreview.org/contributors/detail/allean-hale/1121>
- Johnson, Sarah Elizabeth. *The Influence of Japanese Traditional Performing Arts on Tennessee Williams's Late Plays*. 2014. 46 f. Dissertação (Mestrado em Fine Arts) – Graduate College of The University of Iowa, Iowa City, 2014. Web. 21 de fevereiro de 2020. <https://ir.uiowa.edu/etd/4566>
- Kaplan, David. “Tennessee Williams & Yukio Mishima – 8 Questions You Might Ask”. *Provincetown Tennessee Williams Theater Festival Magazine*, Provincetown, n. 26-29, pp. 10-14, 2019.
- Keith, Thomas. “The Late Plays of Tennessee Williams: You Are Not the Playwright I Was Expecting”. *American Theater*. Washington, DC, pp. 34-94, 2011.
- Lahr, John. *Notes on a Cowardly Lion – The Biography of Bert Lahr*. New York, Open Road, 2013.
- . *Tennessee Williams: the Mad Pilgrimage of the Fresh*. New York, W. W. Norton & Company, 2014.
- Mishima, Yukio. *Confissões de uma máscara*. Tradução de Jaqueline Nabeta. São Paulo, Companhia das Letras, 2004.
- . *Five Modern Noh Plays*. Tradução de Donald Keene. North Clarendon, Tuttle Publishing, 2013.
- Shakespeare, William. “The Life and Death of Richard II”. 3. ed. *London: The Arden Shakespeare*, 2002. Web. 31 de maio de 2020. <http://shakespeare.mit.edu/richardii/full.html>
- Shikibu, Murasaki. “O conto de Genji – Volumes 1 a 54”. *Biblioteca Digital Mundial*, 2016. Web. 18 de março de 2021. <https://www.wdl.org/pt/item/785/>
- Stokes, Henry Scott. *The Life and Death of Yukio Mishima*. New York: Cooper Square Press, 2000.
- Théberge, Benoit. “L’histoire: Au coeur de l’indifférence d’un hôtel de Tokyo”. *YouTube*, 2013. (8m33s). Web. 18 de março de 2021. <https://www.youtube.com/watch?v=ZbJzD3y1yfc>

- Terry, Megan. “Megan Terry, Playwright”. *American Experimental Theatre: Then and Now – Performing Arts Journal*. New York, vol. 2, n. 2, pp. 13-24, 1977. Web. 15 de maio de 2018. <http://www.jstor.org/stable/3245333>
- Toledo, Luis Marcio Arnaut de. *O Tennessee Williams Desconhecido e Experimental de Seis Peças em Um Ato das Décadas de 1960 a 1980: Abordagem, Análise e Contexto das Personagens Femininas*. 2019. Tese Doutorado, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.
- Williams, Tennessee. *A House Not Meant to Stand*. Thomas Keith (Ed.). New York, New Directions, 2008.
- . *Dragon Country*. New York, New Directions, 1970.
- . *Mister Paradise e Outras Peças em Um Ato*. Tradução de Grupo Tapa. São Paulo, É Realizações, 2011.
- . *O Zoológico de Vidro – De Repente no Último Verão – Doce Pássaro da Juventude*. Tradução de Clara Carvalho e Grupo Tapa. São Paulo, É Realizações, 2014.
- . *Gata em Telhado de Zinco Quente – A Descida de Orfeu – A Noite do Iguana*. Tradução de Augusto César dos Santos e Grupo Tapa. São Paulo, É Realizações, 2016.
- . *Mister Paradise and Other One-Act-plays*. Sewanee, Penguin, 2005.
- . *Not about Nightingales*. Allean Hale (Ed.). New York, New Directions, 1998.
- . *Now the Cats with Jeweled Claws and Other One-act Plays*. New York, New Directions, 2016.
- . *Something Cloudy, Something Clear*. New York, New Directions, 1995.
- . *Stairs to the Roof – A Prayer for the Wilder of Heart That Are Kept in Cages*. Allean Hale (Ed.). New York, New Directions, 2000.
- . *Tennessee Williams – Plays 1957-1980*. New York, The Library of America, 2000.
- . *The Theatre of Tennessee Williams – Volume 1*. New York, New Directions, 1990.
- . *The Theatre of Tennessee Williams – Volume 3*. New York, New Directions, 1990.
- . *The Theatre of Tennessee Williams – Volume 4*. New York, New Directions, 1993.
- . *The Theatre of Tennessee Williams – Volume 8*. New York, New Directions, 1992.

- . *The Travelling Companion and Other Plays*. New York, New Directions, 2008.
- . *The Two-Character Play*. New York, New Directions, 1997.
- . “The Lady from the Village of Falling Flowers: A Japanese Fantasy”. *Annual Provincetown Tennessee Williams Theater Festival*, 14, 2019, Provincetown. Peça teatral. 2019. Web. <https://www.twptown.org/2019-performances>
- Williams, Tennessee y Donald Windham. *You Touched Me! – a Romantic Comedy in Three Acts*. New York, Samuel French, 2010.

Sobre o autor

Luis Marcio Arnaut de Toledo é doutor em Teoria e Prática do Teatro pela ECA-USP (Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo–Brasil) e especialista em Teatro-Educação. Membro da Cia. Triptal de Teatro. Dramaturgista, tradutor e ator. Autor do livro *Tennessee Williams: Algo Não Dito*, pela editora Giostri (2017) e *Nem Loucas, Nem Reprimidas* (no prelo), ambos sobre a mulher na obra de Williams. Convidado especial do *Provincetown Tennessee Williams Theater Festival* nos Estados Unidos em 2019 e 2020. ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-9301-2339>