

# A FASE JAPONESA DE TENNESSEE WILLIAMS EM *THE DAY ON WHICH A MAN DIES* – AN OCCIDENTAL NOH PLAY

**Luis Marcio Arnaut de Toledo\***

 <https://orcid.org/0000-0002-9301-2339>

**Como citar este artigo:** TOLEDO, L. M. A. de. A fase japonesa de Tennessee Williams em *The day on which a man dies – an occidental Noh play*. *Todas as Letras – Revista de Língua e Literatura*, São Paulo, v. 24, n. 1, p. 1-16, jan./abr. 2022. DOI 10.5935/1980-6914/eLETLT14898

**Submissão:** outubro de 2021. **Aceite:** janeiro de 2022.

**Resumo:** Este trabalho investiga *The day on which a man dies – an occidental Noh play*, de Tennessee Williams, uma peça da fase japonesa do dramaturgo. São identificados e examinados expedientes adaptados dos teatros tradicionais japoneses Nô e Kabuki aos contextos político, social e cultural estadunidense, rudimentos do Butô, além dos trabalhos performáticos do grupo Gutai. Conclui-se ser uma dramaturgia que privilegia a *performance* e a fisicalidade, que desloca a leitura hegemônica de realismo psicológico da obra do autor.

**Palavras-chave:** Dramaturgia. Teatro. Tennessee Williams. Teatro japonês. Fisicalidade.

## INTRODUÇÃO

■ **A** fase japonesa da carreira de Tennessee Williams é desconhecida no Brasil. Ao ignorar a estética e os contextos desse período, as peças desse momento histórico correm o risco de serem lidas tais como as

---

\* Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, SP, Brasil. E-mail: sp.vi@hotmail.com

obras de fases anteriores, sob a égide anacrônica do realismo psicológico. Abrangendo o período de 1957 a 1969, pelo menos, esse momento peculiar da sua escrita dramaturgica possui características próprias de contextos social, político, cultural e biográfico que determinam o experimentalismo estético do conjunto de suas obras posteriores, escritas nas décadas de 1960 a 1980.

O interesse de Williams pelo Japão é identificado desde a década de 1930, quando escreveu a peça em um ato *The lady from the village of falling flowers: a Japanese fantasy* [A mulher do vilarejo das flores desabrochadas: uma fantasia japonesa, c.1937], baseada na clássica história de Lady Murasaki. Sobre tudo, há evidências em cartas e entrevistas, conforme Kaplan (2019), de que Williams sempre teve interesse pela literatura japonesa traduzida para o inglês, além do Budismo.

O diretor teatral David Kaplan (2019), um dos mais importantes estudiosos da obra de Williams hoje, informa que foi com *Suddenly last summer* [De repente, no último verão, 1958] que o dramaturgo entrou na chamada fase japonesa, cuja composição teve início em 1957, também, com *Orpheus descending* [A descida de Orfeu, 1957] e *And tell sad stories of the deaths of the queens...* [E contar tristes histórias das mortes das bonecas..., início da composição em 1957 e término em 1973]. A partir de então, são reconhecidos, de forma singular, elementos da cultura oriental, do teatro japonês tradicional, tais como Nô e Kabuki, além de uma clara remissão à obra do importante dramaturgo japonês Yukio Mishima, para quem Williams dedicou *The day on which a man dies – an occidental Noh play* [O dia em que um homem morre – uma peça Nô ocidental, 1960], na tentativa de figurá-lo no personagem oriental.

Sendo assim, são encontrados esses expedientes particulares e específicos do orientalismo também nas peças *The night of the iguana* [A noite do iguana, 1961], *The milk train doesn't stop here anymore* [O trem da manhã não para mais aqui, 1962], *I can't imagine tomorrow* [Não consigo imaginar o amanhã, 1966] e em *Will Mr. Merriwether return from Memphis?* [O senhor Merriwether vai voltar de Memphis?, 1969]. Exceto a primeira, todas elas compõem a fase chamada *late plays* [peças finais, escritas entre 1962 e 1983, consideradas as peças pós-canônicas] nos Estados Unidos, sobre as quais os artistas e pesquisadores brasileiros não tiveram, ainda, grande interesse.

Diante dessas premissas, este trabalho se debruça sobre *The day on which a man dies*, a fim de investigar as remissões orientais com mais profundidade em contraponto, ou simbiose, com a interpretação ocidental delas e as referências aos teatros tradicionais Nô e Kabuki. É a primeira peça dessa fase em que Williams assume os expedientes japoneses de forma categórica. Para tanto, o artigo contextualiza o momento histórico que impulsionou Williams a um experimentalismo contundente, levando seus críticos e o público a considerarem esse período uma instância para a *mudança drástica de sua estilística*, o que ocorreu a partir do final da década de 1950, levando-o à fase japonesa.

Em *The day on which a man dies*, Williams entrecruza influências do teatro europeu contemporâneo à sua época, tal como o existencialismo metafísico e a narração épica, com as vanguardas artísticas japonesas, em especial, os trabalhos performáticos do grupo Gutai, o fundamentalismo ideológico de contraposição de culturas que remete ao Butô e os teatros tradicionais Nô e Kabuki. Neste recorte, não se apresentará uma análise da presença de estéticas europeias na peça cotejada.

Além disso, Tennessee Williams aponta paralelos com a ocidentalização desses trabalhos artísticos do grupo japonês nos Estados Unidos, especialmente aqueles corporificados na obra do artista visual Jackson Pollock, em quem Williams declarou se inspirar para compor o personagem masculino principal. O personagem Homem é, portanto, parcialmente identificado com o pintor estadunidense, conquanto tem as ações pareadas com seus traços biográficos. Muito admirado por Williams, Pollock fora seu amigo, quando se conheceram no grande centro da arte moderna nos Estados Unidos da primeira metade do século XX, a cidade de Provincetown, Massachusetts, no final da década de 1930, início da seguinte.

## O DIA EM QUE UM HOMEM MORRE

O texto de *The day on which a man dies – an occidental Noh play* (WILLIAMS, 2008, p. 13-45) utilizado para esta análise foi retirado da coletânea *The Traveling Companion and Other Plays*, editado por Annette Saddik. Uma das mais importantes pesquisadoras das obras do dramaturgo hoje nos Estados Unidos, Saddik é professora da City University of New York (Cuny). A pesquisadora informa na introdução que Williams iniciou a composição da peça em 1957, porém os originais trazem a data de 1960 nos manuscritos (SADDIK, 2008, p. xvi).

Williams retrabalhou a peça e criou outra versão, muito diferente desse texto original, em que abrandou as experiências estéticas que remetem ao experimentalismo do grupo Gutai, nomeou os personagens e retirou o suicídio final, além de muitas outras referências orientais e estilísticas japonesas, contendo, sobretudo, falas reescritas e outras inserções. Criou, assim, uma obra que remete de forma rudimentar ao chamado teatro do absurdo, intitulada *In the bar of a Tokyo hotel* [No bar de um hotel em Tóquio, 1969] (WILLIAMS, 1970, p. 1-53), levada aos palcos da Eastside Playhouse em Nova York, em 1969, com direção de Herbert Machiz, o mesmo que havia encenado suas peças *Suddenly last summer* e *Something unspoken* [Algo não dito, 1958] em 1958, na Broadway, além de três peças de Yukio Mishima nos Estados Unidos (KAPLAN, 2019).

Os personagens nesta versão se chamam Miriam e Mark e contrastam com a titulação apenas de Mulher e Homem na peça de 1960. Segundo o especialista da Pace University, professor doutor Thomas Keith<sup>1</sup>, um dos mais importantes pesquisadores do dramaturgo, em especial as *late plays*, *In the bar...* é tão diferente de *The day on which a man dies* na abordagem da matéria trabalhada, nas cenas, nos personagens e nas referências, que acabou por se concretizar em outra peça, mesmo com alguns diálogos inalterados e outros retrabalhados, ações semelhantes e personagens com perfis que se harmonizam em alguns aspectos.

Ambas as peças ainda não foram objeto de estudos acadêmicos no Brasil, além de não terem sido encenadas no país, certamente por desinteresse pelas obras não comerciais ou que não têm vínculo com a Broadway. Além disso, há o fato de não terem traduções no Brasil. Apenas a versão de 1969 possui uma tradução para a língua portuguesa, criada para a encenação em Portugal, com o título *No bar de um hotel de Tóquio* [WILLIAMS, 2015, p. 121-170].

Também houve um pequeno trecho da primeira cena inserido no espetáculo da Cia. Boa Vista de São Paulo, chamado *Hotel Tennessee*, em 2018, com

---

1 Declaração ao autor em reunião virtual pela plataforma Zoom, em 8 de agosto de 2021.

apresentação remota da peça em 2021 com o título *Tokyo Hotel*, durante a pandemia da Covid-19. Porém, a encenação retirou a obra de sua conjuntura estética e cultural, transladando do Japão do final da década de 1960 e das estéticas japonesa, performática e do chamado teatro do absurdo, para meados dos anos 1930 no Sul dos Estados Unidos, como uma tentativa de fazer valer ainda a leitura hegemônica de realismo psicológico e tornar reconhecível ao público brasileiro *o Tennessee tradicional*. Dessa forma, foi produzida uma encenação mais comercial e palatável, conquanto extemporânea.

A data inicial da escrita de *The man on which a man dies* coincide com diversos eventos importantes para Tennessee. Foi o mesmo ano em que conheceu Yukio Mishima, com o qual possui grande harmonização em termos biográficos e estilísticos, o que os aproximou e os levou à amizade e à admiração mútua.

*Assim como Williams, Mishima foi criado por seus avós que, como os de Williams, mantiveram e transmitiram suas tradições. Mishima sentia o mesmo tipo de prazer que Williams nas boas maneiras, roupas finas e a companhia de homens elegantes (mais jovens). A origem cultural de Mishima não inclui a identidade abertamente "gay", mas seu romance revolucionário de 1949, Confissões de uma máscara, é uma narrativa em primeira pessoa de um jovem em Tóquio apaixonado pelo corpo de um colega de escola, um rapaz que não pode e não quer reconhecer sua homossexualidade, mas percebe que deve esconder quem ele é e o que deseja. Tal como acontecia com outros amigos dramaturgos – William Inge, Jane Bowles e Carson McCullers – Mishima era aberto sobre sua sexualidade na companhia de Tennessee.*

*Mishima e Williams se visitaram no Japão e nos Estados Unidos, e assistiram a apresentações de peças um do outro. Eles escreveram um para o outro e um sobre o outro (KAPLAN, 2019, p. 11, tradução nossa)<sup>2</sup>.*

A obra de Mishima foi, portanto, uma das referências de Williams naquele momento. Propenso a uma reviravolta em sua carreira dramaturgica por meio da experimentação, após *Cat in a hot tin roof* [Gata em telhado de zinco quente, 1955], começou esse processo lançando mão de expedientes dramaturgicos nas tragédias pessoais do grande poeta simbolista estadunidense Hart Crane e do poeta romântico francês Arthur Rimbaud. Investigou possibilidades sobre como fugir da forma anterior, a mesma que lhe trouxe fama e prestígio, mas que ele considerava estanque e um empecilho para a liberdade de criação. Foi uma espécie de libertação da escrita comercial para a Broadway e do estigma de ser classificado exclusivamente como realista.

Até aquele momento, já havia comprovado que era capaz de escrever sucessos para o *mainstream* e ser premiado, tendo sido reconhecido nesse circuito por *The glass menagerie* [O zoológico de vidro, 1945], *A streetcar named Desire* [Um bonde chamado Desejo, 1947], *Summer and smoke* [O verão e a fumaça, 1948], *The rose tattoo* [A rosa tatuada, 1950] e *Cat...* [1955]. Contudo, sua investida em

2 No original: "Like Williams, Mishima was brought up by his grandparents who, like William's grandparents, maintained and passed on their traditions. Mishima took the same kind of pleasure Williams enjoyed in good manners, fine clothes, and fine (younger) men. Mishima's cultural background did not include openly 'gay' identity, yet his 1949 breakthrough novel, *Confessions of a Mask* is the first-person account of a young man in Tokyo infatuated with the body of a schoolmate, someone who cannot and does not recognize his homosexuality, but realizes he must hide who he is and what he wants. As with other closeted playwright friends of Williams – William Inge, Jane Bowles, and Carson McCullers – Mishima was open about his sexuality in the company of Tennessee.

*Mishima and Williams visited each other in Japan and America, and they attended performances of each other's plays. They wrote to and about each other".*

uma dramaturgia claramente antirrealista e de conteúdo mais lúdico em *Camino real* [1953] não o levou ao sucesso e ao reconhecimento. Em vista disso, a peça teve que encerrar a temporada antes do prazo, embora o texto apresente valores artísticos reconhecidos devido ao experimentalismo estético – hoje é considerada um clássico nos Estados Unidos, embora no Brasil não seja celebrada como as outras.

Sem se sentir intimidado pela incompreensão do público e dos críticos acirrados de sua obra, enveredou, a partir daquele momento, por um sistema de mudanças estratégicas inversamente proporcional à estilística comercial que o tornou famoso (DORFF, 1997). Começou devagar, aos poucos, porém com reações de seus críticos e do público que viam essas obras como violentas e escatológicas. Assim, Tennessee entra na fase japonesa e abre espaço para as *late plays*, apontadas pela crítica autorizada de então como ultrajantes para o teatro tradicional estadunidense, devido ao caráter experimental.

Proibido de deixar clara a imagem do homossexual em *Cat...*, pelos códigos censores e o conservadorismo da época, Williams insistiu que, tanto a versão alterada, hoje a mais conhecida por conta da adaptação filmica [1958, direção de Richard Brooks], quanto a outra, em que o casal central da trama não reata, fossem ambas publicadas pela editora New Directions (WILLIAMS, 1991). A partir de então, sua indignação chegou ao limite e resgatou, agora com maior aprofundamento, tentativas já experimentadas nas décadas de 1930 e 1940: remissões à obra de Lorca, de Crane e de Rimbaud – essas foram as fontes primárias para novos estratagemas, visando, naquele momento, a aplicar simbologias ou referências mais diretas à homossexualidade (DORFF, 1997).

Porém, ao conhecer a arte de Mishima, convivendo com o autor de obras tão vibrantes como nunca tinha se deparado e que o deixaram impressionado, Williams criou expedientes que ressignificaram sua estilística, tanto na forma quanto no conteúdo, suscitando maior clareza na abrangência da matéria retratada nas esferas de sua contemporaneidade social, política e cultural.

Na década de 1950, Williams assistia à perseguição macarthista de homossexuais e comunistas; amigos, conhecidos e artistas em geral eram presos, condenados e perdiam suas oportunidades artísticas e subjetividades. A busca por condições igualitárias e justas de afrodescendentes chegava às ruas com protestos duramente repreendidos pela polícia, com muitas mortes, espancamentos e prisões. A juventude estampava nas camisetas apertadas, no uso do *jeans* e nos penteados laqueados comportamentos que não eram compreendidos pelos mais velhos, sendo seus integrantes tachados de *rebeldes sem causa*. O *rock and roll* tomava conta da cultura musical, apesar da difícil adesão da população e da mídia conservadora, tornando-se o símbolo de uma revolução que culminou, no final dos anos 1960, com o que veio a ser chamado de contracultura (1968-1973) nos Estados Unidos, uma verdadeira revolução de costumes, cultura, política e sociedade.

Para Williams, o que existe, então, são a violência, a degradação e a escatologia, figuradas pelo remodelamento político-social e de costumes que surgiam na sociedade estadunidense, o que alavancava o medo das ameaças ao *American Way of Life* e ao *American Dream* [jeito de viver dos estadunidenses e o sonho americano]. Williams, por ter sempre essas questões como o cerne de sua escrita, tinha agora novas permissões para esquadriñar essas narrativas por meio de elementos que encontrava na obra e na vida de Crane e Rimbaud.

Crane suicidou-se ao se jogar de um navio no mar do Caribe, porém era um homem avesso às investidas moralistas de comportamentos cerzidos por proibições ou normas sociais. Entregava-se a homens rústicos, violentos e situações até constrangedoras. Rimbaud rendeu-se à autodestruição depois do abandono do companheiro, o poeta e dramaturgo Paul Verlaine, que não quis assumir a relação. Isso levou o jovem poeta a desistir da poesia, e depois levar um tiro do amante e falecer vítima de um câncer que se espalhou pelo corpo. Estavam aí os novos expedientes para Williams. Ambos eram vistos pelo dramaturgo estadunidense como gênios selvagens e não domados, personagens párias da sociedade que desafiavam o sistema – os artistas incompreendidos.

Ao mesmo tempo, o cinema hollywoodiano e muitas peças da Broadway apresentavam obras que retratavam o pós-Guerra, levando a reflexões antes não consideradas pelos estadunidenses. Akira Kurosawa ganhou o Oscar de melhor filme estrangeiro e direção de arte, em 1952, por *Rashomon* [1950], assim como prêmios no Festival de Veneza e em Cannes. Nessa obra, apresenta uma estética não tradicional, desconectada das montagens cinematográficas tradicionais. O filme tem uma narrativa que sugere a impossibilidade de obter a verdade sobre um evento quando há conflitos de pontos de vista. Foi uma abertura da cultura japonesa e sua estética para o mundo ocidental, a qual revelou as novas realidades de um país devastado por duas bombas atômicas.

Também estreava, com ações situadas no Japão, *The tea house of August moon* [Casa de chá do luar de agosto, 1953, de John Patrick], a peça em 1953 e o filme [homônimo, direção de Daniel Mann], em 1956, com Marlon Brando, uma estrela carimbada pela obra anterior de Williams, *A streetcar named Desire* [peça de 1947 e filme de 1950, ambos dirigidos por Elia Kazan], e a atriz de *Rashomon*, Machiko Kyō, muito elogiada e reconhecida na época. Brando voltaria no filme *Sayonara* [1957, direção de Joshua Logan], sobre um major estadunidense que enfrenta o dilema de se apaixonar por uma japonesa logo após a guerra, tendo que enfrentar os tabus da época e os seus próprios preconceitos. Ao impressionar a academia cinematográfica com sua atuação realista, Miyoshi Umeki, protagonista do filme, foi a primeira atriz oriental a ganhar um Oscar em 1958, feito superado somente em 2021.

Em plena Guerra da Coreia [1950-1953], conflito armado travado entre a Coreia do Norte e a Coreia do Sul, no contexto macro da Guerra Fria, outro filme é *Suplicio de uma saudade* [*Love is a many splendored thing*, 1955, direção de Henry King], em que um jornalista que cobre esse conflito bélico apaixonou-se por uma chinesa.

Também uma grande sensação da época foi o premiado *A ponte do rio Kwai* [*The bridge of river Kwai*, 1957, direção de David Lean], no qual soldados britânicos são obrigados a construir uma ponte para os militares japoneses. Sessue Hayakaw, ator japonês do filme, foi indicado ao Oscar de melhor ator coadjuvante. Pelo menos outros quatro filmes hollywoodianos com remissões ao Oriente e com atores ocidentais fazendo *yellow face* estrearam nas telas estadunidenses na década de 1950, com remissões a diversos países orientais.

Um grande frequentador do cinema, de onde tirava referências desde que começou a escrever suas peças, na década de 1930, conforme pontua Toledo (2021), Williams seguiu com sua adoração à sétima arte. Estava agora interessado na caracterização do Oriente como uma região tomada pelos confrontos bélicos ou, então, às voltas com as consequências da guerra e as contradições

de dois mundos diferentes: o dominado e o dominador. Essa particularização oriental soava extravagante no contexto estético daquele momento histórico estadunidense, em especial na obra de um dramaturgo do *mainstream*. Williams, inclusive, faz trocadilho com o título do filme de Brando em *The day on which a man dies*: “Mulher [sarcástica<sup>3</sup>]: *Sayonara!* – Uma merda. – Está aqui há seis meses e a única palavra que ele sabe é o título de um filme...” (WILLIAMS, 2008, p. 32, tradução nossa)<sup>4</sup>.

Ao mesmo tempo, Tennessee conhecia o teatro tradicional Nô e Kabuki, a dramaturgia de Mishima e de outros japoneses, afóra o trabalho artístico considerado a vanguarda daquele país no pós-guerra: a *performance* do coletivo Gutai, tanto nos Estados Unidos quanto em suas visitas ao Japão, além do Butô. Assim, Williams descobriu novas variantes estéticas que poderiam tornar sua obra mais viva, contemporânea. Está clara, portanto, a vertente experimentalista de Williams em *The day on which a man dies*, na qual se arriscou criando uma peça em que amalgama diversas remissões estilísticas tidas como incertas e perigosas para garantir que a peça tivesse sucesso comercial, adaptando-as todas ao seu próprio lirismo.

*The day on which a man dies – an occidental Noh play* foi encenada pela primeira vez apenas em 2007 nos Estados Unidos, com direção de David Kaplan, e teve uma remontagem em 2016 nos Estados Unidos e na África do Sul (KAPLAN, 2021). Nunca foi encenada, traduzida ou publicada no Brasil até 2021.

## TENNESSEE WILLIAMS E O GRUPO GUTAI

O grupo japonês Gutai Bijutsu Kyokai [1954-1972] foi fundado na cidade de Osaka por Shozo Shimamoto e Jiro Yoshihara como uma resposta ao contexto artístico reacionário, conservacionista e tradicional do Japão. Unindo a arte abstrata à *performance*, rompeu com os procedimentos habituais e consagrados da arte japonesa tanto nas artes cênicas quanto nas artes visuais. Manipulava técnicas e materiais inovadores no fazer artístico, antes não utilizados, de modo que criou um novo conceito de arte com base no corpo humano, em materiais diversos, produzidos em determinados momento e local, portanto, evidenciando a efemeridade. Os participantes do grupo criaram novas artes, fundiram as culturas oriental e ocidental, bem como a contemporânea daquele momento com a mais tradicional do Japão (TIAMPO, 2011).

Apoiados pelos Estados Unidos para fazer frente ao realismo socialista, dar *status* de democracia, confundir e diluir os movimentos radicais daquele momento histórico que levaram à contracultura (SAUDERS, 2008), os participantes do Gutai tinham em sua arte oriental abstrata de vanguarda uma cooperação, talvez até sem consciência, com a manipuladora direita estadunidense. O espírito coletivo de individualidade era a grande propaganda liberal do momento pós-guerra, o qual criava a ideia de que a comunidade é essencial para o desenvolvimento individual.

Ao escrever *The day on which a man dies*, Tennessee Williams remete sua narrativa ao Gutai como uma necessidade de universalização da arte. Com isso,

3 Embora o uso do itálico se restrinja a títulos de livros, filmes, espetáculos e palavras estrangeiras, no caso do texto teatral as rubricas também são destacadas em itálico, o que será mantido neste artigo.

4 No original: “*Woman [derisively]: Sayonara! — Shit. — Been here six months and the only word he knows he got from a movie title...*”.

causa um afastamento da forma dramatúrgica à qual era associado, até então, ao psicologismo, valorização exclusiva da literatura e do realismo, mesmo que não fosse. Utilizou elementos do Gutai que tornaram sua obra tão dependente da fisicalização quanto da *performance*, expressão artística que surgia naquele momento histórico.

É possível associar pelo menos dois artistas e suas obras visuais/performáticas a dois momentos da peça. O primeiro é o seu início, quando o Homem faz sua pintura utilizando uma pistola de tinta, andando e esfregando-se na tela, utilizando assim seu corpo para transformar a matéria em arte. As remissões são harmonizadas com a obra e a *performance* de Kazuo Shiraga.

*O homem, o artista, fica em pé sobre uma tela esticada sob seus pés. Ele está segurando uma pistola com a qual a tinta é aplicada na tela. Ele está respirando tão forte como se estivesse em combate físico com o demônio que habita a tela do chão. Usa calças cor de carne onde estão pintados seus detalhes anatômicos: mamilos rosados, contornos azuis de proeminências esqueléticas, artérias e musculatura, cabelo loiro nas axilas. Uma folha de seda verde no formato de folha de figo cobre sua virilha. Ele ainda é jovem, seu corpo é musculoso como se seu trabalho fosse braçal. Seu rosto é assolado pela raiva que ele retrata nas telas.*

*Depois de alguns instantes olhando para a tela, ele a pulveriza com mais tinta vermelha, então arrasta a pistola e cai de joelhos, borrando a tinta sobre a tela com seus dedos: a imagem fica manchada. Ele recua sobre as ancas com um suspiro cansado na garganta (WILLIAMS, 2008, p. 15-16, tradução nossa)<sup>5</sup>.*

Shiraga foi um dos únicos componentes do grupo que incorporou a filosofia do Gutai de forma mais dramática, com uma técnica única de derramar tinta na tela e criar pinceladas com mãos, pés ou joelhos, balançando em uma corda pendurada no teto, esfregando-se na lama, na tela com tinta ou usando equipamentos motorizados para deslizar sobre a base e misturar tintas. Desse modo, ele se afastou do estilo figurativo e buscou a direção do instinto, do acaso e da obsessão pela ideia de que tudo pode ser arte.

O artista japonês começou seu trabalho experimentando com os dedos, usando-os para produzir padrões distintos, o que o levou a colocar a tela plana para evitar que a tinta pingasse. Isso tornava impossível chegar ao centro da tela, a menos que o artista pisasse nela. E foi o que ele fez. No verão de 1954, surgiram, então, as lendárias pinturas dos pés de Shiraga, também chamadas de pinturas de ação, termo originalmente cunhado para as obras de Jackson Pollock (TARASYUK, 2020) – pintor estadunidense utilizava respingos de grandes pincéis encharcados de tintas sobre a base, bem como marcas dos pés e das mãos. A energia primordial de trabalhos usando os pés explorava tanto a tensão quanto a sensação de poder. Deslizando na tela, Shiraga usou sua força física

5 No original: "The man, the artist, stands over a canvas stretched at his feet. He is holding a spray-gun with which the paint is applied to the canvas. He is breathing as heavily as if he had been in fierce physical combat with the demon inhabiting the canvas beneath. He wears flesh-colored tights on which are painted in color his anatomical details: pink nipples, blue outlines of skeletal prominences, arteries and musculature, blond hair at armpits. A vivid green silk fig leaf covers his groin. He is still young, his physique muscled and tendoned as if his work were a laborer's. His face is ravaged by the rage apparent in the canvasses.

After a few moments of staring down at the canvas, he sprays it with more red paint, then hurls the spray-gun away and falls to his knees, smearing the paint about the canvas with his fingers: the image fails him. He falls back on his haunches with a sick gasp in his throat".

para atingir o consciente e o inconsciente. Criou assim a *performance*, enlaçando as artes visuais e cênicas em uma mesma obra. Era um registro visual, uma memória de uma ação específica em determinado momento no tempo. O artista explorava, com isso, o corpo e os materiais como o foco principal de sua arte.

Outro artista importante do Gutai referenciado por Tennessee Williams nessa peça é Saburō Murakami.

*Ele corre para a mesa e toma toda a garrafa de Lysol. Isso corta sua boca, garganta e barriga como fogo. Ele começa a vomitar e se agacha. Um Assistente de Palco puxa uma corda e libera do teto um papel transparente em que há um desenho de um lindo corpo nu da Mulher. Ele cai na frente do Homem. Música percussiva. Depois de alguns momentos, o homem atravessa o papel fino. Instantaneamente, o Assistente de Palco abaixa outro papel transparente, no qual o corpo da Mulher é projetado ainda maior: o Homem atravessa o segundo pedaço de papel. Em seguida, o Assistente de Palco abaixa outro papel grande em que o corpo da Mulher é três vezes maior que o tamanho real. A percussão é aumentada por instrumentos de sopro, grotescamente líricos e zombadores. Demora alguns momentos mais para o homem atravessar essa terceira projeção, e quando ele o faz, ele está morrendo. Ele põe a mão na boca para engolir seu choro e os dentes manchados de sangue. A percussão ainda está tocando. O homem cai em seus joelhos e agora ele tenta chorar, mas não tem respiração. Ele engole seco: morre. Um silêncio abrupto* (WILLIAMS, 2008, p. 40-41, tradução nossa)<sup>6</sup>.

Artista visual e performático, Murakami foi um dos expoentes do Gutai. A *performance Passing through* [Atravessando, 1956] (OTSUJI, 2012), foi realizada durante toda a sua carreira até 1996, quando faleceu. Tal como a cena performática do personagem Homem transcrita acima, Murakami também atravessava diversas folhas de papel, rasgando-as. Essa apresentação tornou-se uma referência para estudiosos e artistas, tendo servido como inspiração para diversos trabalhos artísticos, entre eles essa dramaturgia de Tennessee Williams e, mais atual, para o grupo argentino Fuerza Bruta, quando em uma das suas *performances* um ator atravessa várias molduras com papel, rasgando-o. O que resta hoje dessa *performance* são filmes, fotos e descrições da efêmera apresentação de Murakami, que ganhou o mundo e revolucionou a forma de fazer artes cênicas e artes visuais, dada a riqueza de simbologias.

Ao descrever uma *performance* em uma rubrica, Williams coloca-se juntamente com diversos profissionais e artistas experimentais do período pré-contracultura e que já começava a revolucionar o teatro estadunidense do final dos anos 1950, a década de 1960 e início da seguinte. O experimentalismo do dramaturgo agora estava mais próximo do The Living Theatre e de tantos outros grupos que tinham na *performance* a mola propulsora para o desenvolvimento de um teatro que se deslocava do tradicional, das amarras do realismo e da interpretação

6 No original: "He rushes to the table and drains the bottle of Lysol. It cuts him like a fire in his mouth, throat, and belly. He gags and crouches over. A Stage Assistant jerks a string that releases from the ceiling a paper transparency on which is a line-drawing of the woman's lovely nude body. It falls in front of the man. Percussive music. After a few moments, the man stumbles through the thin paper. Instantly the Stage Assistant lowers another paper transparency on which the woman's body is projected still larger. The man breaks through the second piece of paper. Then the Stage Assistant lowers another large tissue rectangle on which the woman's body is three times larger than life-size. The percussion is augmented by wind instruments, grotesquely lyrical and mocking. It takes some moments longer for the man to crash through this third projection, and when he does, he's dying. He has his hand in his mouth to gag his cry, and his teeth have drawn blood. The percussion is still building. The man collapses onto his knees and now he tries to cry out but hasn't the breath. He crumples: dies. An abrupt stillness".

contida, psicológica e stanislavskiana convencional baseada na memória emotiva – método tradicional utilizado nos Estados Unidos para preparação de atores.

Com essa peça, Williams rompia de forma objetiva e habitual a consagrada narrativa composta de rubricas que eram comparadas apenas com literatura, verdadeiros contos, tal como ocorre nas peças chamadas *major plays* [peças mais celebradas, escritas entre 1945 e 1961]. Com descrições de *performances* que remetem ao Gutai, Williams dava valor superlativo às ações físicas e à visibilidade, retirando a atenção sobre o diálogo, no qual tudo sempre fora correntemente resolvido. *The day on which a man dies* é um tipo de escrita, portanto, que não faz lembrar sua obra anterior. É composta de expedientes alternativos que remodelam a dramaturgia moderna dos Estados Unidos.

Há, assim, diversas referências japonesas na peça. Não apenas por ter a ação situada em Tóquio, personagens orientais, objetos, caracteres japoneses desenhados em papéis pendurados e a narração do personagem Oriental explicando as diferenças das culturas oriental e ocidental. Tennessee Williams utiliza o subtítulo da peça como *An occidental Noh play*. Há, assim, expedientes importantes do Nô e do Kabuki, analisados, neste recorte, com base na pesquisa aprofundada de Sarah Elizabeth Johnson (2014), da Universidade de Iowa.

O Kabuki e sua estética da presença, compasso crescente e evidência de um clímax, estão claramente colocados no ritmo acelerado desde o início da cena 1, seguindo com momentos de ações mais contidas e terminando com o casal fazendo amor em uma cena jubilosa e repleta de emoção. A cena 2 cresce com o suicídio ao final, antecedida pela *performance* do Homem que atravessa a moldura com papel de arroz.

Os movimentos lentos e compassados do Nô e que remetem, também, ao Butô, estão desde o início nos personagens do Oriental e da criada. Porém, o contingente do Kabuki é observado em Homem e Mulher de forma vigorosa, personagens que levam à ampliação da ação. Assim, deixam evidente um ritmo crescente e vertiginoso que lembra as batidas de tambores que se intensificam nas cenas desse teatro tradicional.

Com a valorização da *performance* e da fisicalidade em detrimento do texto, os personagens ocidentais fazem gestos rápidos, bruscos e significativos, os quais evidenciam a superioridade que querem exercer com o imperialismo. Os japoneses fazem movimentos curtos, lentos, econômicos, ritmados, que expõem uma personalidade comedida, oposta ao esbanjamento de supostas qualidades. Assim, o que se pode observar nos personagens do Oriental e da arrumadeira do quarto do hotel são representações simbólicas de seu país, sua cultura e presença em ações físicas supervalorizadas. “O Oriental se levanta ligeiramente. À medida que a mulher atravessa a divisão entre os dois quartos, ele se senta em uma banquetta ao fundo do palco, pasta no colo. Ele é decoroso, destacado” (WILLIAMS, 2008, p. 16, tradução nossa)<sup>7</sup>. A dicotomia entre os dois países fica clara na apresentação dos personagens, revelando no corpo dos atores orientais uma expressão mesmo que rudimentar do Butô, apresentando-o como uma construção da cultura oposta àquela do Oriente.

O Butô é uma dança que leva a uma leitura cênica mais filosófica do que artística, evidenciando confluências das culturas ocidental, que vinha sendo moldada pela ideologia dos Estados Unidos nos anos 1950, e oriental, com base

7 No original: “The Oriental bows slightly. As the woman crosses to the partition between the two rooms, he sits on a stool downstage, briefcase over his lap. He is decorous, detached”.

premente na tradição milenar japonesa. Seus criadores são Tatsumi Hijikata e Kazuo Ohno, artistas que se inspiraram nas vanguardas europeias, tais como o expressionismo, o cubismo e o surrealismo, bem como nas danças japonesas do teatro Nô e do Grupo Bugaku – esse último, responsável por trabalhar com a dança tradicional japonesa executada para elites na corte imperial japonesa por mais de 1200 anos. Dessa forma, só ficou conhecida da nobreza, embora após a Segunda Guerra tenha sido aberta ao público e já feito turnês pelo mundo a partir de 1959. A dança é marcada por seus movimentos lentos, precisos e rítmicos (GREINER, 1998).

As personagens da camareira e do Oriental têm a reprodução dessa agilidade cênica da calma, da precisão de gestos e do comportamento compassado e coreografado. Williams aproveita esses gestos contidos para harmonizar com o comportamento subserviente da mulher na sociedade capitalista de seu país, criando, assim, uma paródia:

[A camareira assustada recolhe as roupas e as malas. O homem bate a porta. A camareira bate timidamente à porta. Ele a deixa entrar. Ela continua murmurando desculpas. Ela começa a dobrar e a guardar as roupas nas malas, agachada no chão.]

Mulher [pela porta]: *É isso que você precisa: uma serva para lhe servir, uma escrava! – Agachada, choramingando, uma pequena escrava para se abaixar e se curvar! – Aos seus pés* (WILLIAMS, 2008, p. 42-43, tradução nossa)<sup>8</sup>.

A forma de expressão do Butô não é necessariamente coreografada, nem presa a movimentos estereotipados que remetam a uma técnica específica, tal como a do Bugaku. Preocupa-se em expressar a individualidade, mostrando a alma humana – mesmo que para isso desvende o que pode haver de mais sórdido, solitário e obscuro no interior do dançarino. A presença do Butô é, portanto, física, com os movimentos arrastados e discretos dos personagens orientais na peça. Sendo assim, sua presença é mais filosófica, ressaltando as diferenças entre os dois países, separados pelo Pacífico. O Butô, então, está em toda a peça.

Oriental: [...] *A música agora é ocidental, não é nosso tipo de música. Parece estar tentando dar condições para vir outra imagem por detrás do painel. Não seria nossa imagem. Não seria nobre, romântico. Devemos ou não devemos correr o risco de violar a verdade que acreditamos ser uma rocha, não uma flor? Ou, pelo menos, uma flor que não cresce na rocha? Sim? Ou não? Sim? Não? [...]* (WILLIAMS, 2008, p. 44, tradução nossa)<sup>9</sup>.

*The day on which a man dies* começa mais ocidental, pois traz elementos da relação do casal moldada em um relacionamento típico estadunidense que visa ao *American Way of Life*: uma união calcada na dependência subalterna da mulher em relação ao homem; este como o provedor da família; a aquisição material de bens de consumo como modelo de felicidade conjugal e familiar; assim como a formação de uma família heterossexual, branca e com comportamento

8 No original: “[The frightened maid gathers up clothes and suitcases. The man has slammed the door. The maid raps timidly. He lets her in. She keeps murmuring little apologies. She starts folding and packing garments into luggage, crouching on the floor.] Woman [through the door]: That’s what you need: a servant to live with, a slave! —A little crouching, whimpering, ducking and bowing little slave! —At your feet”.

9 No original: “The music has moved West, it isn’t our kind of music. It seems to be trying to create the condition for another image behind the panel. It wouldn’t be our image. It might be undignified, romantic. Shall we or shall we not run the risk of violating the truth which we think is a rock, not a flower? Or at least, a flower that grows out of rock? Yes? Or no? Yes? No?”.

anacrônico, monogâmico e tradicional cristão; e que tem como perspectiva o sonho americano e o enriquecimento por meio da meritocracia e do trabalho árduo. Portanto, apresenta contradições importantes entre as culturas.

A grande luta da Mulher está diretamente ligada à reivindicação legal das mulheres por direitos, o que se conecta umbilicalmente à segunda onda do feminismo, estabelecida a partir da década de 1960. O personagem busca o direito de ser reconhecida na união não institucionalizada com o Homem, pois não quer ser considerada uma prostituta, mas uma companheira legal que o ajudou nas conquistas materiais e artísticas. Sua presença na vida dele foi além de sua subserviência, associada à divisão sexual do trabalho, relegada aos afazeres domésticos e relações sexuais: é uma mulher que sabe que faz parte concreta do amadurecimento pessoal e artístico do homem. E essa consciência feminina ocidental é fundamental para determinar a Mulher inserida na cultura do Oriente – com outra perspectiva sobre a presença dela na sociedade.

*Mulher: E a minha natureza? Ser sua prostituta por onze anos não brutalizou a minha natureza na sua opinião, ou na sua opinião você não me considera? Você é artista, eu prostitua! Artista é uma palavra suja para mim, agora, uma palavra mais suja que prostituta! Artista, artista, uma palavra nojenta para mim agora. Pegue sua pistola, pintor, pulverize, pulverize tinta na tela, seu artista, seu pintor de pistola, seu MERDA, FILHO DA PUTA! EU AMEI VOCÊÊÊÊ! Caso contrário, eu teria vivido como sua prostituta, sem direito legal, uma prostituta na sua vida podre, todos esses anos, se eu não te amasse, porra!?* (WILLIAMS, 2008, p. 23-24, grifo do autor, tradução nossa)<sup>10</sup>.

Porém, o percurso narrativo ganha robustez assim que se incrementam referências e elementos japoneses, tornando a peça mais oriental, inclusive terminando com o suicídio, que remete aos rituais de haraquiri, e o cenário repleto de ideogramas japoneses, ao reproduzir um restaurante do famoso bairro Ginza, em Tóquio. Folhas com esses ideogramas pintados, dependuradas no cenário, evidenciam um ambiente profundamente japonês, com uma visualidade que contrasta com seu monólogo interior. Conversando com a plateia como um narrador brechtiano, a Mulher parece se tornar um personagem tradicional do Nô e do Kabuki, apresentando e contando seus planos futuros, tendo sua presença iridescente contrastada com o cenário japonês. A rubrica diz:

*[... Um círculo de luz é focado à frente do proscênio em uma pequena mesa em que a mulher está sentada. Ela está incomparavelmente fria e dona de si e de seu lugar aparentemente, mas essa impressão logo se dissipa pelo monólogo interior que se segue. É acompanhada pelos sons suaves de um vento de monção. Ela está em um bar no Ginza: a rua é representada por tiras vividamente pintadas de ideogramas que flutuam no vento afiado como um sussurro que vem e vai, servindo como pontuação para suas observações interiores.]* (WILLIAMS, 2008, p. 41, tradução nossa)<sup>11</sup>.

10 No original: "Woman: How about my nature? Being your whore for eleven years hasn't brutalized my nature in your opinion, or don't I count in your opinion? Artist you, whore me! Artist is a dirty word to me, now, a dirtier word than whore is! Artist, artist, a disgusting word to me now. Get out your spray-gun, you painter, spray, spray paint on the canvas, you artist, you spray-gun painter, you SHIT, you MOTHER GRABBER! I LOVED YOUUUU! Otherwise would I have lived as your whore, without a legal position except a whore's in your rotten life all these years if I didn't love you, damn you!?".

11 No original: "A circle of light is focused on the forestage on a small table at which the woman is seated. She is incomparably cool and in command of herself and her ambiance at first appearance, but this impression is soon dissipated by the interior monologue which follows. It is accompanied by the soft sounds of a monsoon wind. She is in a bar on The Ginza: the street is

O que no Ocidente é associado à narração épica, no Oriente pode ser associado a características intrínsecas de personagens dos teatros tradicionais Nô e Kabuki. O Oriental faz as atividades atribuídas a um *waki* e, às vezes, a um *shite*, que têm ações principais no Nô e interagem com o público, narrando, interagindo com outros como se fossem de fato fantasmas ou não fossem vistos. O cumprimento japonês *Tōyōjin* (WILLIAMS, 2008, p. 15) é direto para a plateia e esse “oi” sela a comunicação da obra além do diálogo. *Waki* e *shite* também existem no Kabuki e essa é, talvez, a evidência mais contundente do teatro tradicional japonês em *The day on which a man dies*.

[Um Oriental, que interpreta o Primeiro Assistente de Palco, o coro e outro personagem coadjuvante, aparece em um lado do palco sob um foco de luz, do outro lado está escuro.

O Oriental se curva ligeiramente, depois desenrola uma corda para liberar uma grande folha de papel de arroz, quase do tamanho do palco. Ele encaixa os dedos: no papel é projetado, em letras carmins grandes, o título em japonês da peça, “O Oriental”, em caracteres japoneses. Ele lê esse título em voz alta.]

*Oriental: Tōyōjin.*

[Ele, então, dá vários passos para o lado e abaixo do título em japonês, quando, então, aparece o título ocidental, projetado em uma cor vividamente contrastante.]

(WILLIAMS, 2008, p. 15, tradução nossa, destaques do autor)<sup>12</sup>.

Como o Nô tem um sentido estético e teatral que não está na dramaturgia, mas na visualidade e nas ações físicas, é bem possível que esse seja o principal motivo de Williams ter configurado essa obra com bases fortes em traços desse teatro tradicional japonês, já que até no subtítulo utiliza a palavra Nô. Essa parece ser uma das mais fortes inspirações para Williams, o que veio a dar força à descaracterização exclusivamente *literária* de sua escrita dramatúrgica, com a intensificação da fisicalidade nas *late plays* posteriores.

[Então o palco está iluminado completamente e separado em dois espaços idênticos na forma, mas bem diferentes em todos os outros aspectos. No lado direito é o quarto da mulher, um sofá-cama em um hotel de Tóquio, esplendidamente decorado e bem ordenado. No lado esquerdo é o estúdio em que o homem, um artista, trabalha em sua pintura: é um lugar cujo efeito de violência e desordem, um medo latente, é expresso por grandes telas esticadas e sobrepostas nas paredes, todas pintadas em cores primárias, abstrações que parecem um choro de pânico.] (WILLIAMS, 2008, p. 33, tradução nossa)<sup>13</sup>.

.....  
represented by vividly painted strips of ideographs which flutter in the keen wind with a rustling that comes and goes, serving as punctuation to her interior remarks”.

- 12 No original: “[An Oriental who performs as the First Stage Assistant, Chorus, and Supporting player, appears in a spot of light on the otherwise lightless stage.

The Oriental bows slightly, then draws a string to release a large sheet of rice paper, nearly the size of the stage opening. He snaps his fingers: on the paper is projected in large crimson letters the Japanese title of the play, ‘The Oriental,’ in Japanese characters. He reads it aloud.]

*Oriental: Tōyōjin.*

[He then moves several paces aside and beneath the title in Japanese appears the title in English, projected in a vividly contrasting color.]”.

- 13 No original: “Then the stage is lighted fully and we see two rooms identical in form but quite different in all other respects. On stage right is the woman’s room, a bed-sitting room in a Tokyo hotel, sparsely furnished and well ordered. On stage left is the room in which the man, an artist, works at his painting: it is a room whose effect of violence and disorder, fearfully subjective, is expressed by great stretched canvasses stacked about the walls, all painted in primary colors in abstractions that seem to utter panicky cries”.

O palco separado em duas áreas distintas, sendo uma organizada, área da Mulher, e a outra em estado elevado de desorganização, área do Homem, é uma referência mais próxima do Kabuki, que utiliza justaposição de elementos de cena, a fim de criar visualidades para “encher os olhos”.

[Ela toma uma xícara de chá fumegante. Um Assistente de Palco entra e fica ao lado da mesa com uma grande papoula de papel enquanto a mulher abre uma caixa laqueada, remove um comprimido de ópio e o deixa cair no chá.]

*MULHER:* – *uma pílula pacificadora da substância que extraem das sementes de...* [Ela aponta para a grande papoula em suspenso sobre ela. O Segundo Assistente de Palco sai com a papoula.] (WILLIAMS, 2008, p. 42, tradução nossa)<sup>14</sup>.

Os acessórios são mínimos e abstratos no *Nô*, geralmente representações de objetos em papel. Ao final, a Mulher fala ao público sobre o ópio e o Oriental segura uma flor de papoula de papel, sem que o personagem interaja com ela. É como se fosse um elemento complementar da estética da cena, ou mesmo figura da narração épica naquele momento. A marcação da estética oriental é, portanto, singular e deixa clara a preocupação de Williams em corroborar uma atmosfera que remete sobretudo ao Japão e à sua cultura milenar.

Os ritmos aumentam de forma gradativa no *Nô*. Com isso, há explosões de baterias e movimentos rápidos, invadidos com quietude e lentidão – tal como Tennessee faz com a cena da pintura, do suicídio, da discussão inicial e da relação sexual no final da primeira cena. Além dos grandes monólogos do Oriental na segunda cena, em que aponta e discute as diferenças de cultura entre os dois países: “Oriental: [...] Mas o suicídio é muito familiar para nós, não para eles” (WILLIAMS, 2008, p. 44, tradução nossa)<sup>15</sup>. Ao longo da peça, as ações e a ambientação vão se *orientalizando*.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando da fase orientalista, Williams não usou expedientes puramente reproduzidos de suas referências japonesas em sua narrativa dramatúrgica. Ele pulverizou sua escrita com uma mescla heterogênea de elementos da *off-off-Broadway*, tal como o épico e, também, o chamado teatro do absurdo, novidades naquele momento contracultural, com referências e simbologias orientais e dos teatros de vanguarda e tradicional japonês. Intensificou de forma proeminente a violência, a autodestruição e a morte em sua obra a partir desse momento, partindo da vida e obra de autores que admirava – Lorca, Rimbaud, Crane e Mishima.

Ao investigar a influência do *Nô* e do Kabuki em *The day on which a man dies*, é possível compreender que Williams transcendia as diferenças culturais e políticas do Japão, adaptando esses expedientes à realidade capitalista e imperialista estadunidense. Para tanto, usou apenas os princípios conceituais dos teatros *Nô* e Kabuki, não como uma reprodução fiel dos elementos que compõem

<sup>14</sup> No original: “[She pours a cup of steaming tea. A Stage Assistant enters and stands beside the table with a large paper poppy as the woman opens a laquered box, removes from it an opium pellet and drops it in the tea.]

*Woman:* —a pacifying pellet of the stuff they extract from the seeds of— [She points to the large paper poppy suspended over her. The Second Stage Assistant exits with the poppy.]”.

<sup>15</sup> No original: “Oriental: [...] But suicide is very familiar to us, not to them”.

a estrutura narrativa tradicional do teatro japonês. Ainda é possível observar o lirismo tennesiano e, sobretudo, as contradições dos contextos históricos e sociopolíticos estadunidenses como características peculiares de sua escrita.

A poética que determina a forma e o conteúdo de *The day on which a man dies* é, de fato, deslocada à leitura hegemônica de realismo e biografismo, além de afastar a ideia de que Williams só focava as ações de suas peças no Sul dos Estados Unidos. Williams ainda usa a consistência fundamental da tradição da dramaturgia no diálogo, porém com superação de crises íntimas da vida privada na atividade cênica e na autoconsciência do indivíduo, sujeitos coisificados, que estranham a si mesmos pela exploração mercantil de suas potencialidades deslocadas da condição humana. Esta, em sua obra, não está dissociada da existência em uma sociedade que define oprimido e oprimido.

A peça tem seu desenlace no insucesso das ações que, devido ao percurso materialista, à necessidade de seguir as regras sociais, ao *American Way of Life* e ao *American Dream*, resultou na infelicidade, tangenciando rudimentarmente os conceitos da tragédia moderna de Raymond Williams (2002).

Os expedientes estilísticos que Williams usou em sua fase japonesa representaram, em *The day on which a man dies*, as contradições das culturas oriental e ocidental, as consequências trágicas da Guerra no Japão e a imposição social ao comportamento do homem em relação à mulher, de exploração, opressão e superioridade. Além disso, deixa clara a incapacidade de solução de uma tragédia que não se dá pelo fato de que há um suicídio, tão simplesmente. Mas por serem personagens incapazes de resolver a problemática situação que lhes impõe o sistema em suas posições de gênero, nacionalidade e seres políticos.

A grande tragédia de *The day on which a man dies*, portanto, interpela-se nesse sistema estadunidense, que impõe o *American Way of Life* e o *American Dream* como os únicos modelos para a felicidade, assim como apresenta os Estados Unidos e sua cultura como dominantes, negligenciando e menosprezando as outras. A voz irônica de Williams é reconhecida na peça quando, ao final, tudo se orientaliza – costumes, referências, tradição e visualidades. E o Japão parece *ganhar* no que diz respeito à estética.

#### **THE TENNESSEE WILLIAMS' JAPANESE PHASE IN *THE DAY ON WHICH A MAN DIES* – AN OCCIDENTAL NOH PLAY**

**Abstract:** This work investigates *The day on which a man dies – an occidental Noh play*, by Tennessee Williams, a play from his Japanese phase. It is identified and examined expedients adapted from traditional Japanese Noh and Kabuki theaters to the United States' political, social and cultural context, rudiments of Butoh, in addition to the performance works of the Gutai group. We conclude that it is a dramaturgy that privileges performance and physicality, which displaces the psychological realism hegemonic reading in author's work.

**Keywords:** Dramaturgy. Theatre. Tennessee Williams. Japanese theatre. Physicality.

## REFERÊNCIAS

- DORFF, L. *Disfigured stages: the late plays of Tennessee Williams, 1958-1983*. 1997. Tese (Doctor of Philosophy) – University of New York, New York, 1997.
- ESSLIN, M. *O teatro do absurdo*. Edição revisada e ampliada. Tradução Barbara Heliodora e José Roberto O’Shea. Rio de Janeiro: Zahar, 2018. 406 p.
- GREINER, C. *Butô: pensamento em evolução*. São Paulo: Escrituras, 1998. 152 p.
- JOHNSON, S. E. *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. Disponível em: <https://ir.uiowa.edu/etd/4566>. Acesso em: 21 set. 2021.
- KAPLAN, D. *Shakespeare, Shamans, and Show Biz: an Impolite Guide to Show Biz*. Est Brunswick: Hansen Publishing Group, 2021.
- KAPLAN, D. Tennessee Williams & Yukio Mishima – 8 questions you might ask. *Provincetown Tennessee Williams Theater Festival Magazine*, Provincetown, p. 10-14, Sept. 2019.
- OTSUJI, K. *Murakami Saburō, Passing Through*. 1956. 2nd Gutai Art exhibition. Londres: Tate Modern, 2012. Fotografia em papel, 207 x 315 mm. Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/otsuji-murakami-saburo-passing-through-2nd-gutai-art-exhibition-p82293>. Acesso em: 28 set. 2021.
- SADDIK, A. Introduction: transmuting madness into meaning. In: WILLIAMS, T. *The traveling companion and other plays*. New York: New Directions, 2008. p. xii-xxix.
- SAUDERS, F. S. *Quem pagou a conta?* Rio de Janeiro: Record, 2008. 560 p.
- TARASYUK, J. Kazuo Shiraga, the Gutai master who painted with his feet in a must – see first ever Tokyo Retrospective. *CoBo Social*, 4 mar. 2020. Disponível em: <https://www.cobosocial.com/dossiers/kazuo-shiraga-retrospective-tokyo/>. Acesso em: 28 set. 2021.
- TIAMPO, M. *Gutai: decentering modernism*. Chicago: University of Chicago Press, 2011. 264 p.
- TOLEDO, L. M. A. de. O estereótipo das coristas na obra de Tennessee Williams. *Pós – Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG*, v. 11, n. 22, p. 438-463, maio/ago. 2021. Disponível em: <https://eba.ufmg.br/revistapos>. Acesso em: 27 set. 2021.
- WILLIAMS, R. *A tragédia moderna*. São Paulo: Cosac Naif, 2002.
- WILLIAMS, T. *Dragon country*. New York: New Directions, 1970.
- WILLIAMS, T. *No bar de um hotel de Tóquio e outras peças*. Tradução João Camões e Manoel João Gomes. Lisboa: Artistas Unidos; Livros Cotovia, 2015.
- WILLIAMS, T. *The traveling companion and other plays*. New York: New Directions, 2008.
- WILLIAMS, T. *The theatre of Tennessee Williams*. New York: New Directions, 1991. v. 3.