

EXPEDIENTES ÉPICOS EM *THE TEAHOUSE OF THE AUGUST MOON*, DE JOHN PATRICK

EPIC EXPEDIENTS IN *THE TEAHOUSE OF THE AUGUST MOON*, BY JOHN PATRICK

Luis Marcio Arnaut de Toledo¹

Recebimento do texto: 07/04/2021

Data de aceite: 05/05/2021

RESUMO: É proposta uma análise dos expedientes épicos em *The Teahouse of the August Moon*, de John Patrick. O autor expõe as diferenças entre culturas e personagens amparado em elementos contrapostos, mostrando disparidades e a posição imperialista dos Estados Unidos em relação ao seu ex-adversário de Guerra, o Japão. A peça aponta a violência contra a cultura oriental no enfrentamento dialógico dos camponeses com os militares estadunidenses. Sua comicidade e ironia tratam a seriedade da Guerra de forma lúdica, porquanto épica. Não se pode afirmar que a peça seja brechtiana, embora de crítica social. É uma dramaturgia com expedientes que apenas tangenciam o épico, evidenciando a diferença das culturas ocidental e oriental no conceito de opressor e oprimido, permitindo reflexão acerca do imperialismo estadunidense e da posição subalterna japonesa.

PALAVRAS-CHAVE: Dramaturgia. Teatro épico. John Patrick. Teatro estadunidense. Análise dramatúrgica.

ABSTRACT: This paper proposes to analyze the epic expedients in John Patrick's *The Teahouse of the August Moon*. The author exposes the differences between cultures and characters based on opposing elements, showing disparities and the imperialist position of the United States in relation to its ex-War opponent, Japan. The play points the violence against Oriental culture in the dialogical confrontation of peasants with the US military. Its comicality and irony treat the seriousness of the War in a playful way, as it is epic. It cannot be said that the play is Brechtian, although it is socially critical. It is a dramaturgy with devices that only touch the epic, highlighting the difference between Western and Eastern cultures in the concept of oppressor and oppressed, allowing reflection on American imperialism and the Japanese subordinate position.

KEYWORDS: Dramaturgy. Epic Theater. John Patrick. American Drama. Dramaturgical Analysis.

¹ Doutor em Teoria e Prática do Teatro pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo – ECA-USP. E-mail: sp.vi@hotmail.com

Um romance adaptado para o teatro e o cinema

O romance *The Teahouse of the August Moon* [Casa de chá do luar de agosto] de Vern Sneider [1916-1981], publicado em 1951, foi adaptado para o teatro pelo dramaturgo John Patrick [1905-1995] em 1953. A encenação foi um grande sucesso nos Estados Unidos, angariando vários prêmios, como o *New York Drama Critics Circle* por melhor peça do ano, o *Pulitzer* e o *Tony* de melhor espetáculo. Este é um resultado impressionante para uma adaptação e para um dramaturgo que, embora tivesse uma carreira considerável, ainda não estava na calçada da fama. Com esta peça, ele se tornou um nome importante e recorrente do circuito teatral do *mainstream*.

Este trabalho apresenta esta importante peça para a história do teatro moderno brasileiro, resgatando sua importante referência dramaturgic e literária tanto para o Brasil quanto para os Estados Unidos, em termos de discussão crítica sob aspectos sociológicos e políticos, recepção em ambos os países e apontamentos a respeito dos expedientes épicos de sua escrita. A investigação dessa poética se dá por ser um drama de fundamentação política e revela a intervenção opressora dos Estados Unidos no Japão pós-Segunda Guerra com sua ideologia capitalista. Desta forma, o artigo parte do princípio de que o épico, ao se associar ao drama convencional, dá conta de figurar a matéria ficcional trabalhada e permite reflexão e distanciamento crítico acerca das questões fundamentais da peça: a figuração do opressor ocidental e do oprimido oriental em seus contextos culturais. Além disso, aponta aspectos biográficos e da carreira do autor-adaptador, dramaturgo pouco conhecido nos meios acadêmicos e artísticos do país, embora sua obra tenha tido destaque na historiografia do teatro brasileiro.

A primeira encenação na Broadway estreou em 15 de outubro de 1953, no *Martin Beck Theatre*, com 1.027 apresentações — um feito prodigioso, levando a temporada até 1956. Com o sucesso, Patrick foi chamado a fazer a adaptação para Hollywood, também em 1956, com direção de Daniel Mann, estrelando Glenn Ford e Marlon Brando, como o japonês Sakini, um personagem de grande acolhida popular. Em 1970, o dramaturgo fez, também, a adaptação musical, *Lovely Ladies, Kind Gentlemen* [Senhoras adoráveis, homens gentis], uma das primeiras falas do personagem japonês no início do primeiro e do segundo atos e

no final da peça (PATRICK, 1985, p. 5, 54, 77). O musical chegou à Broadway no ano seguinte com apenas 19 apresentações, o que não remete à ideia de que tenha sido um grande sucesso neste formato.

Todavia, diante do êxito na Broadway, foi convidado a escrever vários roteiros para o cinema, vindo a se tornar autor de filmes importantes, famosos e tidos, hoje, como ícones da historiografia cinematográfica de Hollywood, como: *Three Coins in the Fountain* [A fonte dos desejos, 1954, direção de Jean Negulesco] e *Love is a Many Splendored Thing* [Suplício de uma Saudade, 1955, direção de Henry King]. Neste último, assim como Brando em *Casa de chá...*, a atriz Jennifer Jones faz o papel de uma oriental, evidenciando assim a absoluta indisposição de Hollywood em escalar atores asiáticos para personagens importantes e de destaque. Um recurso não só imperialista e racista, mas, também, comercial e apelativo, para evidenciar artistas de sucesso desta indústria. O mesmo recurso foi usado nas montagens da Broadway. Nos dias atuais, seria uma afronta étnica e cultural, em se tratando de questões politicamente corretas e das identidades raciais. São os chamados *yellow faces* [caras amarelas], expressão que designa um ator ocidental maquiado para interpretar um oriental.

Entre 1936 a 1938, John Patrick assinou, pelo menos, 18 roteiros para a *Twenty Century-Fox*. Todos tinham como base a investigação criminal, espíões, detetives e policiais espertos, além de alguns filmes de terror ou de comédia. Em 1942, no dia seguinte da estreia de sua segunda peça na Broadway, *The Willow and I* [O salgueiro e eu, 1941] com Gregory Peck, ele se voluntariou para a Segunda Guerra, sendo levado para o *American Field Service* [Serviço estadunidense de campo], que supria serviços médicos ao exército inglês. Serviu ainda no Egito, na Índia e em Myanmar, ou Birmânia, locais que inspiraram, entre outras, sua famosa peça *The Hasty Heart* [O coração apressado, 1944-45], adaptada para o cinema, em 1949, e para a TV, em 1983.

A partir de então, Patrick se tornou o mestre das peças e roteiros ambientados na conjuntura da Segunda Guerra. Os prêmios recebidos com *Casa de chá...* incentivaram os produtores a encomendarem, portanto, outras adaptações para cinema de romances, contos e peças, a maioria no mesmo contexto destes conflitos bélicos. Os estereótipos acabaram levando o autor a se tornar mais famoso como roteirista de filmes para cinema e TV do que como

dramaturgo. Após a Guerra, construiu, ao menos, nove adaptações para o cinema até 1968 e duas para a televisão até 1973. A despeito de ser pouco conhecido no Brasil, tem cerca de 28 peças publicadas pelas duas mais importantes editoras de textos teatrais dos Estados Unidos: *Dramatists Play Service* e *Samuel French*.

Casa de chá do luar de agosto no Brasil

No Brasil, a única encenação profissional que se tem registrada de *Casa de chá...* foi em 1956, com direção de Maurice Vaneau, logo após ter sido convidado pelo empresário Franco Zampari para ocupar o cargo de diretor artístico do Teatro Brasileiro de Comédia [TBC]. O encenador já havia montado, com grande êxito, o mesmo texto na Bélgica, antes de imigrar para o Brasil. *Casa de chá...* lhe deu o Prêmio Governador do Estado, da Associação Paulista de Críticos Teatrais [APCT] e o Prêmio Saci, os mais importantes do teatro brasileiro, até então. Foi um dos grandes sucessos de todos os tempos do TBC, com o ator Ítalo Rossi no papel do japonês Sakini, igualmente um *yellow face* brasileiro. O elenco também tinha Mauro Mendonça e Nathália Timberg.

Rossi havia entrado há pouco tempo para o elenco do TBC, com sua esperada estreia, que não aconteceu, em *Casa de Bonecas* [*Et Dukkehjem*, 1879], de Henrik Ibsen, ao lado de Cacilda Becker. Quando Vaneau o viu no ensaio desta peça, encontrou o seu Sakini, que procurava já há dois anos. Assim, o ator trocou apenas de casa, das *Bonecas* para a de *Chá*, quando fez, então, sua tão esperada estreia. Seu depoimento sobre o famoso personagem e a montagem tão premiada e celebrada é reproduzido abaixo, revelando as condições em que a encenação se deu e o contexto de atuação naquela década no Brasil:

O Sakini era um protagonista maravilhoso. Uma peça muito bem dirigida, que ficou um ano em cartaz em São Paulo. Éramos vinte e oito pessoas. (...) Um grande elenco! O mais difícil, o mais complicado, não era só fazer um personagem. Era ter uma disciplina corporal (...) Eu gesticulava demais. E o japonês é uma coisa muito mais suave, mais sem gestos (...) o Vaneau me via como um ator possível de fazer esse papel, mas indisciplinado. (...) Ele teve muita paciência (...) Ele me ensaiava com as mãos amarradas, com uma cadeira na minha

frente. Fazia exercícios de relaxamento durante uma hora (...) eu me entregava ao Vaneau. Nas telas esse papel foi vivido por Marlon Brando e o crítico Paulo Francis se rendeu ao talento do iniciante: Marlon é bom no cinema, mas melhor é ver Ítalo no palco. E Francis fechava sua crítica assim: Nasce um ator e não se deve tocar nele.

Com Sakini ganhei o Prêmio de Revelação de Ator de 1956, passei a ter status e, é claro, da promessa que eu era em *A corda*² passei a ser a realidade com *A casa de chá do luar de agosto* (GILBERTO; JABLONSKI, 2010, p. 40).

A ação dramática de *Casa de chá...* está situada no período que se seguiu à Segunda Guerra Mundial e à apropriação americana de ilhas japonesas. É focada na ocupação de Okinawa. A ilha foi, até 2012, uma importante base dos Estados Unidos. Somente depois desta data, iniciou-se o programa de redução destes militares no local.

O jovem capitão Fisby é transferido para Tobiki, uma cidade de Okinawa, com ordens expressas de seu comandante, coronel Purdy, para implementar o ensino da ideologia americana para os nativos. A missão contava com a eleição democrática de um prefeito, os chefes de agricultura e de polícia, assim como uma presidente da Liga Feminina para a Ação Democrática. Além disso, era necessária a construção de uma escola em forma de pentágono — mesmo partido arquitetônico da sede do Departamento de Defesa dos Estados Unidos, localizado no condado de Arlington, Virgínia — onde seriam dadas lições de democracia para o estabelecimento do capitalismo em terras japonesas. Fisby teria como ajudante o nativo Sakini. O japonês leva-o a conhecer a cultura e costumes locais. O capitão, no entanto, surpreende-se com a simpatia dos colonos, chegando a ganhar presentes e até uma gueixa, chamada Lotus Blossom, Flor de Lotus, em tradução literal.

Fisby incentiva os moradores a vender seus produtos artesanais, como sandálias de madeira, taças, gaiolas e chapéus de palha. Todavia, sua estratégia capitalista não dá certo. Sua frustração maior é perceber que o material para erigir a escola é usado pelo prefeito recém-eleito para edificar uma casa de chá para Lotus. O capitão permite a construção a contragosto e, ao conviver com os

² *Rope*, de 1948, de Patrick Hamilton. Peça famosa por ter sido adaptada para o roteiro do filme homônimo do mesmo ano [*Festim diabólico*, no Brasil], dirigido por Alfred Hitchcock. Foi encenada no TBC em 1951, com direção de Evaristo Ribeiro.

colonos, começa a entender a cultura local e o prazer de viver de uma forma menos acelerada, o contrário da vida que levava no capitalismo. O produto lucrativo que ele descobre, então, é o conhaque de batata-doce, produzido pela cooperativa dos colonos, sendo vendido para todas as bases militares vizinhas. Isto acontece sem o conhecimento do coronel. Em pouco tempo, o tal conhaque se torna famoso em toda ilha, atraindo soldados de outras bases para consumi-lo.

A festa de abertura da casa de chá acontece no mesmo momento em que Purdy resolve fazer uma inspeção, encontrando Fisby cantando de roupão com os aldeões. O coronel o repreende, correndo o perigo de corte marcial por usar utensílios e suprimentos do governo de forma indevida, vender bebida alcoólica e não controlar os nativos com a doutrinação ideológica capitalista com a rapidez esperada. Purdy, então, manda destruir a casa de chá, mas Sakini e os amigos apenas fingem fazê-lo, desmontando-a. O sistema construtivo japonês que os colonos utilizaram era mais racional e prático, desconhecido dos militares. Utilizava paredes conectadas, montadas como um jogo de encaixe de peças — uma solução também importante para a cenografia que se torna um destaque surpreendente nas encenações. Na publicação do texto consultada, o autor apresenta desenhos esquemáticos dos cenários de todas as cenas e o mapa de iluminação, mostrando o quão importante são para a construção narrativa da peça (PATRICK, 1985, p. 78-81).

Todavia, Purdy descobre que o Congresso estadunidense gostou dos resultados. A casa de chá, o conhaque e o sucesso das vendas deixaram claro que o capitalismo era possível de ser estabelecido em países tidos como primitivos. A partir de então, a ideia era transformar Tobiki em uma cidade modelo. Purdy lamenta que a casa de chá tenha sido destruída, mas os nativos a remontam e até oferecem uma xícara ao coronel em uma cena hilária, quase paródica, sobre os Estados Unidos obrigados a se renderem aos costumes japoneses.

Em se tratando de uma comédia, no final tudo é perdoado. A vila se enriquece com sua casa de chá tradicional, uma indústria de exportação e com todas as mulheres transformadas em gueixas. Fisby é considerado um herói por trazer o capitalismo à vila japonesa e Purdy certamente receberá a estrela de general. O capitalismo vence na ilha de Okinawa e os públicos estadunidense e, pelo menos, dos países que vivem o mesmo modelo político-econômico, como no caso brasileiro, têm o alívio moral que a resolução do conflito traz.

Uma discussão dialética sobre forma e conteúdo

Casa de chá... aposta na incapacidade dos personagens estadunidenses em entenderem a cultura e a tradição japonesas, o que leva à farsa e, por conseguinte, ao riso. Eles não conseguem entender nada além da sua própria forma capitalista de conceber a vida, as pessoas e a si mesmos. Para ressaltar estas questões políticas, o Japão e seus habitantes são retratados como inferiores aos Estados Unidos e à sua cultura. Os japoneses são, portanto, figuras engraçadas, levadas a um patamar de ludicidade que pode caracterizar a peça como antirrealista, conquanto os militares são sérios e supostamente centrados ou ainda dispostos a resolver todos os quiproquós da narrativa.

Desta forma, esta comédia de John Patrick tem um papel questionador, à medida que sempre dialoga com o processo social. De acordo com Masetti (1998, p. 2), o cômico faz emergir o incoerente e o absurdo, o duplo sentido, o erro, a irracionalidade. Portanto, questiona a estrutura da ordem social, figurando a opressão, conectando o homem à sua própria conjuntura. Isto fica claro ao se evidenciar que os militares querem levar a cultura estadunidense dominante como um protocolo, uma imposição, trazendo regras e modelos de uma sociedade que deverá levar a uma felicidade segundo sua própria definição, tanto no modelo econômico quanto na vida social da mulher. Estas são as questões sociológicas a serem discutidas neste artigo.

A figuração dos personagens de *Casa de chá...* permite entender que, ideologicamente, toda cultura diversa à estadunidense pode ser figurada como grotesca, porquanto engraçada, somente pelo fato de não condizer com o sonho americano de conquista de mérito para sucesso financeiro e realização pessoal, com base na edificação dos bens materiais. O grande conflito, portanto, está no embate de ideias adversas entre si: o imperialismo estadunidense com a cultura japonesa. Durante a narrativa, os personagens japoneses, ao se defrontarem com os estadunidenses, serão sempre considerados estranhos, animalizados, primitivos, aproveitadores, por isso mesmo, com figuração satírica. Isso porque a suposta superioridade sociocultural dos Estados Unidos será sempre ressaltada. Os nativos, portanto, são sujos, usam figurinos simplórios, não têm maquiagem, com exceção de Lotus Blossom por ser uma gueixa, comportam-se como uma

massa, trazendo a fisicalidade como um elemento importante na sua tessitura: são mais ágeis e rápidos que os militares, apesar de animalizados.

Nos embates dialógicos entre os militares estadunidenses e os aldeões japoneses, estes não são vistos mais como inimigos de Guerra. Contudo, ainda rememoram esse contexto, mesmo que o confronto determinante agora seja cultural. Esse enfrentamento de opostos colore a dramaturgia, permite tensões e expectativas. Na forma dramática, o autor cria, portanto, entrecios estéticos baseados em uma grande apelação de oposições.

O drama tradicional é estabelecido com confrontos que devem ser solucionados com um clímax, tradicionalmente rememorando os conceitos de Aristóteles — a existência do grande conflito e sua solução, embora não exista unicidade de ação e de tempo. Revela-se, portanto, um dramaturgo embasado na corrente conceitual do drama, o que se revela um dos motivos que levou toda sua escrita à popularização, sabendo-se que a tradição dramática é de agrado geral do público, que busca a identificação burguesa com os personagens e situações. Talvez, seja este um dos motivos que o levou às adaptações fílmicas, conquanto os roteiros comerciais são, até os dias atuais, cerceados por este conceito dramático em sua essência, garantia de sucesso de público e de crítica.

O conteúdo também se mostra conflitante. A grande conflagração nomeia a peça de forma lírica, visto o título ser formulado com base em uma frase poética ao se adicionar *Luar de agosto*. A casa de chá tem como principal atrativo para a nomeação do texto o fato de ser exatamente o motivo das divergências centrais da narrativa. Quando de sua edificação, o autor o faz de uma maneira que dá a impressão de que os soldados estão se rendendo à cultura japonesa, que há um risco para a cultura ocidental. Esta circunstância é fortalecida com as situações em que Fisby usa roupão de seda, toma saquê, conversa com os nativos de forma amigável sem consideração da diferença de classe ou, ainda, quando está acompanhado de Lotus Blossom. O público é enganado, todavia.

O grande confronto ficcional do conteúdo é arquitetado em cima de uma farsa, porquanto antirrealista, tendo como foco principal a dramaticidade e o alívio dramático quando de sua solução. As cenas são concatenadas de forma a deixar o grande conflito cada vez mais estruturado, bem como para possibilitar o relaxamento do público quando for resolvido. Caminhando para isso, tudo

se complica com a chegada de Purdy para fiscalizar os trabalhos de Fisby. O público acaba por julgar o coronel um déspota, embora tenha que concordar racionalmente com suas decisões em acabar com a casa de chá. Sua chegada apenas parece deflagrar a resolução, mas é um engodo. A solução só chega quando se percebe que o estabelecimento é, de fato, um negócio e que pode ser explorado comercialmente, oferecendo serviços que podem ser cobrados: afinal, no capitalismo o que importa é o capital. O Congresso estadunidense reconhece ali esse potencial. A cultura japonesa estará adaptada ao seu imperialismo pungente, afinal.

O alívio dramático vem, contudo, diante da ideia de que o capitalismo é que traz a paz e a bonança, estabelece-se para trazer uma espécie de normalidade requerida por uma população que precisa ser retirada do primitivismo, segundo a ideia dos Estados Unidos em relação ao seu ex-inimigo de Guerra. Apesar de sua simplicidade aparente, o humor da peça ameaça, embora com o tom farsesco, o ponto de vista de quem exerce a dominação sob outrem.

Como uma obra cômica, *Casa de chá...* não deixa de ter um personagem emblemático: uma figura que deslocará as obviedades, as certezas, as preocupações, as neuroses, portanto o próprio realismo. Deverá levar para um lugar revolucionário, para uma percepção do inconsciente, abrindo a condição humana para algo mais impreciso. Ao personagem Sakini foi reservada essa tarefa, visto se assemelhar com um palhaço, emergindo com sua presença um clima carnavalesco de transgressão de padrões de comportamento e de pensamento. Isto está estampado em toda sua caracterização, figurino e impostação vocal, desde que é, também, um narrador/apresentador. Muito dificilmente John Patrick estava pensando em um ator japonês para interpretar essa que é uma das mais interessantes construções de um personagem do drama pós-Guerra estadunidense. Sua fisicalidade e sua ingenuidade, aparente apenas, levam o humor a um sentido filosófico que permite ir além do riso. O humor se torna reflexivo sobre a própria realidade política e, sem dúvida, contribui para se pensar o choque entre as duas culturas.

É este personagem que tudo pode dizer, fazer e pensar. A ele tudo é permitido devido a sua caracterização *clownesca*, uma espécie de ser mitológico, brincalhão, travesso e que lembra, em grande parte, o personagem Puck, de

Sonho de uma noite de verão [*A Midsummer Night's Dream*, década de 1590], de Shakespeare — uma construção que recorre à mitologia céltica e ao folclore inglês. Sakini, tal como o personagem shakespeariano, faz os outros cometerem enganos e, também, engana; causa desencontros; conecta o lúdico com a realidade, lembrando o público, a todo o momento, que a Guerra acabou e agora a conexão entre os dois países é de suposta amizade. Sem deixar de acrescentar o tom lacônico e satírico, informa que os japoneses não querem a tal intervenção dos Estados Unidos, sem dizê-lo de fato, mas apontando as idiossincrasias de ambas as culturas.

Quando ele aparece, o público tem suas dúvidas sobre a invasão dos Estados Unidos no Japão ser, de fato, uma tomada imperialista, de tão lúdica que é apresentada. Ela pode ser lida, por meio desse personagem, como uma forma de ajudar um país que precisava ser reconstruído depois das bombas atômicas, como uma mostra de generosidade de um império muito poderoso. Sem dúvida, um recurso apelativo, quase melodramático, rememorando os adversários de guerra, portanto sempre os Estados Unidos como soberano, o mocinho conciliador e mais potente, capaz de solucionar os problemas dos mais pobres com sua ideologia. Todavia, o que se tem é, maniqueistamente, um opressor e um oprimido.

Crítica social e expedientes épicos

Com a presença de Sakini, tem-se um personagem que se assemelha ao conceito de distanciamento crítico, criado pelo teatrólogo e autor alemão Bertold Brecht. O termo define, assim, uma distância da consciência de si próprio e a consciência intencional que cria o personagem. É uma forma deliberada de excluir a identificação emocional do público com o que está sendo mostrado no palco. Despertando assim, uma atitude racional e crítica, fazendo-o participar intelectualmente do que vê, tomando partido e dando oportunidade e/ou capacidade ao público de julgar os fatos e as atitudes dos personagens. Não por acaso, Brecht usava a comédia para tratar questões sociológicas e políticas (BRECHT, 2005), identificando opressor e oprimido, evidenciando a luta de classes e particularizando personagens que podem mostrar estas realidades, fugindo do realismo e da ilusão que se espera que uma peça teatral assim enquadrada possa trazer.

A comicidade se dirigiria então à inteligência. “O riso não tem maior inimigo que a emoção (...) Que o leitor agora se afaste, assistindo a vida como um espectador indiferente: muitos dramas se transformarão em comédia. Basta taparmos os ouvidos ao som da música, num salão de baile, para que os dançarinos logo nos pareçam ridículos” (BERGSON, 2007, p. 3-4). Henri Bergson parte do princípio fundamental de que ninguém ri sozinho, ou seja, é na sociedade que se está o risível, ele só é cômico graças ao seu contexto social. Dessa forma, para que se ria, é necessário que o coletivo compartilhe de determinados valores, por isso esta peça fez tanto sucesso com os estadunidenses e os brasileiros. O riso deve corresponder a certas exigências da vida em comum, de modo a ter uma significação social.

A comédia vem falar do que já existe, localizada em determinado tempo-espço. Certamente, se o espetáculo fosse encenado no Japão na mesma época em que foi na Broadway, talvez a recepção não seria de comédia, porque este público não estaria compartilhando da mesma ideia de que o capitalismo é a normalidade psicossocial a ser apreendida. O japonês, sem dúvida, não estaria disposto a se ver dominado e ter sua cultura minimizada pelo oponente.

Sakini tem um discurso didático quando aparece sozinho, dirigindo ao público uma narrativa explicativa, porquanto, em sua maioria, impregnada de uma linguagem diferente do dialogismo, permitindo que a dramaturgia tome o formato evidente do épico. O público, portanto, é informado de detalhes que os diálogos não trazem, de questões que estão implícitas nas relações sociais e políticas entre os militares estadunidenses e os aldeões, que deixa evidente que são dois antigos inimigos de guerra: entre um país imperialista e um Império que se via na situação de domesticação e submissão. Muitas vezes, Sakini também dá uma visão oriental de um determinado fato, afastando do público/leitor conclusões precipitadas baseadas em preconceitos ocidentais. Emerge, assim, uma visão crítica a respeito da sobreposição das dicotomias culturais, políticas, sociais e subjetividades. Devido ao caráter irônico, a comicidade e o expediente crítico-reflexivo se intensificam, fortalecendo o tom épico do personagem.

No trecho a seguir, pretende-se articular uma tradução que demonstre o estranhamento em relação à linguagem utilizada por Sakini, a fim de evidenciar a característica que o define como japonês: o sotaque. Este recurso de linguagem,

por sua vez, é o meio pelo qual Patrick figura falas dos aldeões, em especial na de Sakini. Um artifício que expõe as diferenças dos países, de classe e de cultura. Conquanto, aquele que não fala o inglês ou o fala errado é merecedor de lições de cidadania, capitalismo, democracia e cultura ocidental — desde que os militares estão na ilha para doutrinar aqueles que são classificados como primitivos. É imperdoável para os estadunidenses a pronúncia errada, passível de educação ideológica. Assume-se, assim, a ideia de que a cultura japonesa é menor, de valor descartável. Não apenas isso, há várias falas em japonês na peça — a maioria dos aldeões não falam inglês. Com este recurso, Patrick intensifica a confusão de entendimento entre os personagens e dá margem a Sakini para fazer suas traquinagens com Fisby. Além de mais uma vez, causar estranhamento crítico no espectador.

SAKINI: (...) Intérprete por profissão. Educação por dicionários antigos. Okinawa é capricho dos deuses (Ele se ajoelha) História de Okinawa revela registo distinto dos seus conquistadores. Temos a honra de ter sido subjugados no século 14 por piratas chineses. No século 16 pelos missionários ingleses. No século 18 pelos senhores japoneses da guerra. E no século 20 pelos fuzileiros navais dos Estados Unidos. Okinawa muito afortunada. Cultura veio prá nós... não teve que sair de casa pra ter. Aprendeu muitas coisas. O mais importante é que o resto do mundo não é como Okinawa. Mundo cheio de variações deliciosas. Ilustração. Em Okinawa... sem fechadura nas portas. Maus modos não confiar nos vizinhos. Nos Estados Unidos... Indústria de fechaduras e de chaves. Conclusão? Má educação e bom negócio. Em Okinawa... banho público ao lado mulher nua é apropriado. A mulher nua em particular... bastante impróprio. Nos Estados Unidos... estátua mulher nua no parque ganha prêmio. Mas, mulher nua em carne e osso no parque ganha penalidade. Conclusão? Pornografia questão de geografia (PATRICK, 1985, p. 6, tradução nossa).³

3 SAKINI: (...) Interpreter by Profession. Education by ancient dictionary. Okinawan by whim of gods (He kneels). History of Okinawa reveal distinguished record of conquerors. We have honor to be subjugated in 14th Century by Chinese pirates. In Sixteenth Century by English missionaries. In eighteenth Century by Japanese warlords. And in twentieth Century by American Marines. Okinawa very fortunate. Cultura brought to us... not have to leave home for it. Learn many things. Most importante that rest of world not like Okinawa. World filled with delightful variation. Illustration. In Okinawa... no locks on doors. Bad manners not to trust neighbors. In America... lock and key bi industry. Conclusion? Bad manners good business. In Okinawa... wash self in public bath with nude lady quite proper. Picture of nude lady in private home... quite improper. In America... statue of nude lady in park win prize. But nude lady in flesh in park win penalty. Conclusion? Pornography question of geography.

Sakini faz a narração e logo depois ele se desdobra. O ator precisa se articular para montar e desmontar o personagem, no que diz respeito ao jogo com os outros atores, alternando com a plateia. Este desdobramento quebra a ideia de realismo da peça e a ilusão do teatro, fazendo com que o espectador possa, portanto, assumir o papel de participante das tomadas de decisões sobre o que está acontecendo, mesmo sem interferir nas ações, porque ele pode entender, ao seu modo, fazer sua própria arbitragem – princípio essencial do épico brechtiano.

A obra de Brecht foi traduzida para o inglês apenas no final da década de 1950. Patrick, decerto, não tivera contato com os conceitos do teatro épico do dramaturgo alemão antes disso, pelo que se tem historicamente documentado, muito menos o autor do romance, portanto o uso de expedientes semelhantes ao épico não é uma categorização conceitual. O teatro politicamente engajado de Brecht só começou a figurar as encenações estadunidenses no final desta década, início da outra, o que levou a uma verdadeira revolução estética nas artes cênicas dos Estados Unidos com inovações e experimentalismos cênicos, em especial com o *The Living Theater*, companhia teatral com trabalho apoiado no engajamento político, com bases no trabalho de Erwin Piscator. Por esse motivo, os monólogos de Sakini não parecem ter sido construídos com a intenção de reproduzir o épico brechtiano, embora sua remissão. Não era coincidência, contudo. Havia o fato de que os contextos sociopolíticos já estavam pulverizados na dramaturgia como uma necessidade estética urgente para figurar o momento histórico. Nos Estados Unidos, já era caminho andado de Eugene O'Neill, Thornton Wilder e Arthur Miller (SZONDI, 2001, p. 131, 135, 148), além de Tennessee Williams e Elmer Rice (TOLEDO, 2019, p. 189, 395).

Com elementos *clownescos*, de Puck e do narrador épico, Sakini realiza, também, as vezes de um bobo da corte. Desempenha, assim, o desvio da atenção do público, distraindo os militares, em particular Fisby, em momentos decisivos de negociações difíceis e, também, reconfortar a consciência do público quando sobrecarregada. Ele diz a verdade para os superiores, para o público e tudo parece uma grande brincadeira. Com sua postura e linguagem cômicas, há uma inversão dos valores e a exposição da contradição do *status quo* por meio do exagero, do disforme, do grotesco, da sensualidade e do prazer ao se lembrar do conhaque, das bebedeiras e das massagens da gueixa. Este riso carnavalesco abole as relações

hierárquicas, iguala militares a aldeões. Todos são passíveis de riso e ninguém é excluído dele; é a percepção do aspecto jocoso e relativo do mundo (BAKHTIN, 2008, p. 23).

Convém sublinhar o termo *carnavalesco* como uma resistência social, que pode ter violência cômica, o exagero grotesco e a irreverência a respeito dos dogmas da sociedade. A narração lacônica de Sakini faz esse papel, portanto. Seu espírito carnavalesco dá a liberdade, o extravasamento de um mundo às avessas, com um palavreado disforme e uma visão de mundo diferente da capitalista. Durante o carnaval, não há hierarquias, leis, padrões e rotinas. Suspende-se o medo para fazer o que antes era proibido, tudo o que é banido pela desigualdade: todos serão iguais atrás de suas máscaras e revestidos de suas alegrias e excessos. Na casa de chá, quando aldeões e militares estão bêbados, com suas máscaras, não há diferença de raça, cultura e classe. Patrick faz isso afirmando os contextos da Guerra, para que o público jamais esqueça que há alguns anos eram rivais, sem esquecer as explosões termonucleares catastróficas. Em vista disso, a casa de chá possibilita um estado lúdico, extravasado pela bebedeira ou pela noite bucólica, lirismo recorrente do autor na peça, em que se pode vislumbrar a lua em uma noite de agosto.

O grotesco, figurado na caracterização dos personagens japoneses, precisa ser compreendido, do mesmo modo, como uma manifestação estética que evidencia ambiguidades e possibilita uma apreensão mais aprofundada do conteúdo crítico. Assim, tem-se a contradição não resolvida entre os ex-inimigos de Guerra, produzindo tensão. Os japoneses figurados desta forma transformam ansiedades e medos em motivos satíricos, uma evidente ridicularização de quem é considerado inferior. Assim retificados, esses pesadelos culturais ficam menos assustadores, não obstante continuam perturbadores, a fim de que a realidade seja mais palatável ao público.

Outro expediente narrativo importante a ser ressaltado é a rebelião das mulheres (TOLEDO, 2019, p. 342-343). Elas se juntam para reivindicar igualdade e direitos com as insurreições no contexto da contracultura nos Estados Unidos na década seguinte. Um grande choque para as autoridades conservadoras estadunidenses em sua época, foram protestos que levaram à desobediência civil, política e, acima de tudo, a respeito dos costumes, dos hábitos e da cultura

hegemônica. Surgiram vários movimentos que efervesceram críticas aos valores e convenções da classe média e do patriarcado. Levantava, com isso, uma cultura que encorajava a remodelar estilos e imagens de/para a mulher. Ao mesmo tempo em que parecia uma grande zombaria, era uma realidade que se contrapunha ao *status quo*.

Contudo, uma década antes, essa insurgência feminina era tida como algo improvável, por isso mesmo Patrick a utiliza como um elemento cômico. A inserção deste expediente ficcional aflora uma evidência satírica com as discrepâncias culturais entre os dois países, visto as mulheres serem consideradas inferiores e sem a necessidade de atenção. A cultura dominante da época não estava acostumada com ideias revolucionárias pelas mulheres, algo tão insubordinado ao *status quo* patriarcal e machista. Uma revolução feminina era, portanto, grotesca aos olhos da sociedade conservadora estadunidense daquela década de 1950. Mulheres, como as figuradas em *Casa de chá...*, sujas, mal vestidas, que não tinham a imagem social que o Ocidente previa para a sua figura, sem instrução, que deveriam agradar ao homem, não era possível de se rebelarem ou reivindicarem alguma coisa, segundo a tradição da divisão sexual do trabalho.

As mulheres se reúnem e decidem construir a comunidade com seu trabalho e a seu modo, além de quererem aprender as técnicas das gueixas, japonesas que estudam a tradição milenar das artes, dança e canto, caracterizando-se com trajes e maquiagem tradicionais com objetivo de agradar aos homens. Não são um equivalente oriental da prostituta, exercem uma posição simbólica na cultura japonesa que reflete *status* e delicadeza, além de serem perfumadas, limpas, bem vestidas e maquiadas — uma imagem da mulher japonesa que remete às ocidentais. Identificam-se, portanto, como oprimidas pela sociedade em ambas as culturas, outra evidência de expediente épico na dramaturgia de Patrick.

O protesto das mulheres camponesas ressalta as tentativas frustradas dos militares em ensinarem democracia e quererem adaptar a cultura milenar oriental para o reducionista modelo imperialista estadunidense, outro expediente crítico que rememora as técnicas brechtianas em ressaltar as diferenças de classes, aqui estampadas na cultura. As mulheres perceberam que a única forma de crescer e serem reconhecidas em sua própria comunidade é assumindo o papel de gueixa, assim teriam, por decorrência, mais *status* e voz ativa na sua sociedade.

É, deste modo, uma pequena revolução feminista oriental, embora repleta de ambiguidades. Como camponesas elas perderam sua identidade feminina tradicional ao se levar em conta os preceitos ocidentais da figura construída da mulher. Como gueixas, acabam reservando suas vidas apenas para servir um homem como seu senhor. Portanto, não é, de fato, uma libertação, embora uma rebelião. Elas sabem a diferença de tratamento, estrato e sobrevivência das gueixas e das camponesas nesta sociedade: a contraposição delas, as aldeãs com Lotus Blossom, é significativamente discrepante. Essas diferenças mostram, por conseguinte, o abismo social entre elas. Esta peça é, entre outras referências, uma síntese da condição da mulher no Oriente contraposta com as ocidentais.

O manifesto social de John Patrick

Casa de chá... é um texto que utiliza elementos próximos do teatro épico de Bertold Brecht ao figurar em sua estrutura formal e de conteúdo o embate de duas culturas, ressaltando as diferenças entre elas, além de figurar a opressão sociopolítica dos Estados Unidos sobre o Japão, mesmo depois da Guerra. Com a imposição do capitalismo, da democracia, do nacionalismo e da reverência imperialista é possível refletir sobre os valores políticos e humanos entre os dois países, deixando emergir um elemento crítico em relação aos Estados Unidos.

Em termos conceituais, não se poderá afirmar que *Casa de chá...* seja, de fato, uma dramaturgia épica brechtiana, embora de crítica social. Anacrônico e impreciso, Patrick talvez tenha feito apenas um trabalho com expedientes que lembram o épico sobremaneira, evidenciando a diferença de cultura no conceito de opressor e oprimido, permitindo a reflexão sobre o detentor do poder e da cultura dominante.

Os outros elementos épicos, como o personagem narrador Sakini, a laconicidade e a linguagem coloquial fortalecem a caracterização sócio-política desta narrativa no drama estadunidense, destacando-a como um trabalho inovador na dramaturgia recorrente durante a década de 1950, tão repleta de censuras e perseguições políticas nos Estados Unidos. Contrapõe-se este experimento épico nesta obra com a força dos conflitos, esses últimos caracterizam a tradição do drama, e o teatro épico é uma forma dramática que não dá conta dos mesmos

expedientes dramáticos. É, portanto, uma obra que contrabalança os elementos estéticos de forma e conteúdo, do drama e do épico. John Patrick, ao utilizar estes recursos, mostra-se consciente de sua posição enquanto crítico do *status quo*, sem deixar sua política de boa vizinhança, sua postura diplomática e angariando fãs por todo o mundo, mantendo-se no *mainstream*.

Casa de chá... é, sobretudo, um manifesto, mesmo controverso e paradoxal, que evidencia a violência contra a cultura oriental na contraposição dos camponeses e das gueixas com os militares estadunidenses. Sua comicidade e ironia levam a seriedade da Guerra a uma ludicidade sem precedentes.

Uma das metáforas mais lancinantes da peça mostra o Japão, mesmo destruído, considerado simplório e primitivo pelos capitalistas, dando uma lição de humildade e sabedoria. Quando Purdy solicita a reconstrução da casa de chá, Sakini lhe mostra o quanto uma nova estruturação, após uma tragédia, é diferente para os japoneses.

FISBY: Sakini, se todos da aldeia se juntarem... em quanto tempo reconstruiriam a casa de chá?

PURDY: Não perguntamos o impossível.

SAKINI: Oh, talvez três minutos... Talvez cinco.

PURDY: Isso é impossível.

SAKINI: Nós não destruímos (...)

(PATRICK, 1985, p. 78, tradução nossa).⁴

A reconstrução rápida seria a grande lição que o Japão daria ao povo dos Estados Unidos em relação à destruição causada pelas bombas de Hiroshima e Nagasaki: os japoneses não destroem, porque quando precisam reconstruir, a tarefa é rápida e não é dolorosa — na cultura japonesa a catástrofe precisa ser evitada. O grande império capitalista acaba com uma grande lição de moral, praticamente humilhados pelos próprios colonos humildes, embora a atenção principal que Patrick dá não seja à metáfora, mas às vantagens do capitalismo instalado na ilha.

⁴ FISBY: Sakini, if everybody in the vilage worked together... how long would it take to rebuild the teahouse?

PURDY: We don't ask the impossible.

SAKINI: Oh, maybe three minutes... maybe five.

PURDY: That's impossible.

SAKINI: We not destroy (...).

Referências

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento** — O contexto de François Rabelais. São Paulo-Brasília: Hucitec, 2008. 419 p.

BRECHT, Bertold. **Estudos sobre teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005. 210 p.

GILBERTO, Antonio; JABLONSKI, Esther. Ítalo Rossi — Isso é tudo. São Paulo: Imprensa Oficial, 2010. 352 p.

MASETTI, Morgana. **Soluções de palhaços**: transformações na realidade hospitalar. São Paulo: Palas Athena, 1998. 76 p.

PATRICK, John. **The Teahouse of the August Moon** — Adapted from the Novel by Vern Sneider. New York: Dramatists Play Service, 1985. 94 p.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno [1880-1950]**. Tradução de Raquel I. Rodrigues. São Paulo: Cosac Naif, 2001. 176 p.

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 em Teoria e Prática do Teatro) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019. doi:10.11606/T.27.2019.tde-24092019-161617. Acesso em: 2019-12-05.

O conteúdo deste texto é de inteira responsabilidade de seu autor.