UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LINGÜÍSTICOS E
LITERÁRIOS EM INGLÊS

JONATHAN RENAN DA SILVA SOUZA

***SERJEANT MUSGRAVE'S DANCE* DE JOHN ARDEN E O**
TEATRO ÉPICO DO PÓS-GUERRA BRITÂNICO: UM
ESTUDO COMPARATIVO COM *MÃE CORAGEM E SEUS*
***FILHOS*, DE BERTOLT BRECHT**

Versão Corrigida

São Paulo
2019

JONATHAN RENAN DA SILVA SOUZA

***Serjeant Musgrave's Dance* de John Arden e o Teatro Épico do
Pós-Guerra Britânico: um estudo comparativo com *Mãe
Coragem e Seus Filhos*, de Bertolt Brecht**

Versão Corrigida

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de Concentração: Literatura e História

Orientadora: Profa. Dra. Mayumi Denise Senoi Ilari

São Paulo

2019

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Souza, Jonathan Renan da Silva
S719s Serjeant Musgrave's Dance de John Arden e o Teatro Épico do Pós-Guerra Britânico: um estudo comparativo com Mãe Coragem e Seus Filhos, de Bertolt Brecht / Jonathan Renan da Silva Souza ; orientadora Mayumi Denise Senoi Ilari. - São Paulo, 2019.

146 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Modernas. Área de concentração: Estudos Linguísticos e Literários em Inglês.

1. TEATRO (LITERATURA). 2. LITERATURA INGLESA. 3. TEATRO DIALÉTICO. 4. Arden, John, 1930-2012. 5. Brecht, Bertolt, 1898-1956. I. Ilari, Mayumi Denise Senoi, orient. II. Título.

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO

Termo de Ciência e Concordância da orientadora

Nome do aluno: Jonathan Renan da Silva Souza

Data da defesa: 09/05/2019

Nome da Profa. orientadora: Mayumi Denise Senoi Ilari

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 08/07/2019

(Assinatura da orientadora)

Souza, Jonathan Renan da Silva. ***Serjeant Musgrave's Dance de John Arden*** e o Teatro Épico do Pós-Guerra Britânico: um estudo comparativo com ***Mãe Coragem e Seus Filhos***, de Bertolt Brecht. Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovado em: 09/05/2019

Banca Examinadora

Prof. Dr. Agenor Bevilacqua Sobrinho

Instituição: Externo

Julgamento: Aprovado

Prof. Dr. Tércio Loureiro Redondo

Instituição: DLM/FFLCH/USP

Julgamento: Aprovado

Profa. Dra. Maria Sílvia Betti

Instituição: DLM/FFLCH/USP

Julgamento: Aprovado

À minha mãe Vanilda, minha avó Jacira e minha tia Néia, obrigado por tudo.

Ao meu avô Zé, in memoriam.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha família especialmente minha mãe Vanilda, minha avó Jacira e minha tia Néia por todo o apoio e suporte desde o início dos estudos e, principalmente durante a graduação, ajudando o garoto jundiaiense perseguir seu sonho, ir pra São Paulo e fazer USP.

Ao meu companheiro Ryan, por todos esses anos. Desde 2013 compartilhando sonhos, anseios e mais recentemente os desafios da pós-graduação. Sem você não conseguiria ter completado essa etapa e estabelecido este texto.

Ao meu querido amigo Robson por sua parceria para todos os momentos: minha gratidão e admiração.

Aos meus amigos Brunna e o Felipe que desde o Ensino Médio cuidaram para que nossa amizade fosse mantida em toda sua beleza e força.

À minha amiga Mayara por sua amizade de tantos anos e carinho de irmã.

Aos meus amigos Clayton, Lucas e meu primo Satiner. Pelas risadas e bons momentos juntos.

Aos meus amigos Gabriel e Jefferson e toda a Jusmag que direta ou indiretamente me ajudaram a chegar aqui.

Aos meus colegas da faculdade e todo o pessoal da Revista da Escola de Enfermagem da USP.

Aos meus colegas de pós, especialmente Thierry, Fabiano e Thiago, pelas valiosas trocas de experiências.

Aos professores doutores Tércio Loureiro Redondo, Maria Elisa Burgos Pereira da Silva Cevasco e Maria Sílvia Betti por todo o conhecimento compartilhado e os momentos de aula que me foram preciosos para este trabalho. Ao professor doutor Agenor Bevilacqua Sobrinho, que aceitou participar da comissão julgadora deste trabalho.

À CAPES pela concessão de bolsa de estudos de mestrado.

Finalmente e, sobretudo, à minha orientadora Profa. Dra. Mayumi Denise Senoi Ilari, que numa parceria desde a graduação me permitiu estudar o teatro britânico e me apaixonar. Ao seu trabalho, paciência e incomparável colaboração por todos esses anos, fica meu muito obrigado.

RESUMO

SOUZA, Jonathan Renan da Silva. *Serjeant Musgrave's Dance* de John Arden e o Teatro Épico do Pós-Guerra Britânico: um estudo comparativo com *Mãe Coragem e Seus Filhos*, de Bertolt Brecht. 2019. 146 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

Esta dissertação tem por objetivo analisar a peça do dramaturgo britânico John Arden *Serjeant Musgrave's Dance* (1959). Para tanto, empreende inicialmente uma contextualização da Grã-Bretanha do período pós-Segunda Guerra Mundial e, em seguida, acerca do teatro do período que ganhou novo fôlego, sobretudo a partir de 1956. Aborda também o teatro épico, que se consolidou em solo britânico na década de 1950. Por fim, situa brevemente a biografia do dramaturgo, destacando suas principais peças. Em um segundo momento, procede-se à análise da peça de John Arden, na qual são considerados seus principais aspectos e temáticas, como a questão da guerra, do messianismo e da possibilidade de ação política dos indivíduos. No terceiro capítulo, esta dissertação contrasta a peça de Arden com a obra de Bertolt Brecht *Mãe Coragem e Seus Filhos* (1939). A partir de um prisma comparativo, os temas e elementos formais das peças são analisados com vistas a apontar a potencialidade de reflexão política que o teatro épico brechtiano constituiu na cena teatral da Grã-Bretanha do pós-Guerra, no teatro de John Arden.

Palavras-chave: John Arden. Bertolt Brecht. Teatro Britânico. Teatro Épico. Teatro Político.

ABSTRACT

SOUZA, Jonathan Renan da Silva. *Serjeant Musgrave's Dance* by John Arden and the Post-War British Theatre: a comparative study with *Mother Courage and Her Children*, by Bertolt Brecht. 2019. 146 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

This work aims to analyse the play *Serjeant Musgrave's Dance* (1959) by John Arden. To accomplish this, a contextualization of the post-Second World war period is made and subsequently a summary of the theatre in this period which established a new moment especially after 1956. The study also covers how the Epic Theatre was consolidated in Britain in the 1950s. Finally, a brief biography of the playwright is stated, highlighting his most important plays. In a second moment, an analysis of the play by John Arden considering its main formal and thematic aspects such as the war, messianism and the possibility of political agency by the individuals is presented. In the third chapter, the dissertation draws a contrast between Arden's play and the play *Mother Courage and Her Children* (1939) by Bertolt Brecht. From a comparative perspective, the political potential of Brechtian Epic Theatre as it was constituted in Arden's work and in Post-War Britain Theatre is pointed out.

Keywords: John Arden. Bertolt Brecht. British Theatre. Epic Theatre. Political Theatre.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 – Annie	145
Imagem 2 – A chegada dos soldados, Musgrave em destaque à direita.....	145
Imagem 3 – Musgrave discursando em praça pública.....	145
Imagem 4 – Revelação do esqueleto de Billy Hicks à população	145
Imagem 5 – Musgrave no auge de sua “loucura” messiânica	145
Imagem 6 – Sra. Hitchcock visita Musgrave e Attercliffe, após sua prisão	145
Imagem 7 – Sparky e Annie	146
Imagem 8 – <i>A River Bank</i> de L.S. Lowry.....	146
Imagem 9 – <i>Punch and Judy</i> de L.S. Lowry	146
Imagem 10 – <i>Street Musicians</i> de L.S. Lowry	146

SUMÁRIO

1. APRESENTAÇÃO	13
2. INTRODUÇÃO	15
2.1. A Inglaterra do pós-Guerra: os anos 1950-60.....	15
2.2. “Renascença” teatral britânica e teatro político.....	21
2.3. John Arden	27
3. <i>SERJEANT MUSGRAVE’S DANCE</i>	32
3.1. Recepção da peça	32
3.2. Breve contextualização da peça.....	35
3.3. A retomada temática da guerra	39
3.3.1. A guerra enquanto fenômeno narrado	39
3.3.2. A guerra enquanto negócio.....	44
3.4. Messianismo e a necessidade de heróis	47
3.4.1. Os recursos de empatia e estranhamento	47
3.4.2. O papel central das contradições de Musgrave	53
3.5. O papel formal do Barqueiro	57
3.5.1. Caracterização da personagem	57
3.5.2. Representação do sistema ou sua maior vítima?	59
3.5.3. Expedientes épicos	62
3.6. A complexidade da noção pacifismo	67
3.7. Método e o subenredo grevista	75
3.7.1. Aliança entre soldados e trabalhadores	75
3.7.2. Consciência de classe	80
3.8. O uso programático da parábola	85
3.8.1. O gênero parábola	85
3.8.2. A parábola em Arden	90
4. <i>MÃE CORAGEM E SEUS FILHOS</i>.....	97
4.1. Semelhanças e diferenças entre Arden e Brecht.....	97
4.2. Breve contextualização da peça.....	107
4.3. A centralidade da dialética	109
4.3.1. A dialética das personagens-título.....	115
4.4. O combate à anarquia e a manutenção da ordem	118
4.5. A possibilidade de ação política.....	127

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	136
6. REFERÊNCIAS	138
ANEXOS	143
Cronologia John Arden	143
Imagens	144

1. APRESENTAÇÃO

Este trabalho surge de uma primeira inquietação: por que o teatro britânico moderno é relativamente tão pouco estudado no Brasil? Quando o comparamos com seu colega de língua inglesa, o teatro norte-americano, há inúmeros estudos, dissertações, montagens teatrais e entusiastas. O teatro britânico moderno, por sua vez, é bem menos abordado academicamente, e nomes centrais como John Osborne, Edward Bond ou John Arden não encontram muito reconhecimento em solo brasileiro.

Partindo dessa inquietação, este trabalho busca contribuir para que a dramaturgia britânica alcance um lugar de maior destaque em nossa academia e, quem sabe, nas discussões acerca da cultura moderna e contemporânea. Retomando a afirmação de Eric Hobsbawm de que, no pós-Segunda Guerra, o contexto britânico possuía uma vida cultural mais ativa que Paris ou Berlim (cf. HOBBSAWM 2016), defendemos e reiteramos a importância de tal trabalho.

Se nomes como os de Arnold Wesker, Joe Orton, Peter Barnes e até mesmo Harold Pinter são menos conhecidos, é tarefa dos estudos acadêmicos vasculhar as bibliotecas e acervos disponíveis, pesquisar montagens e estudar os textos, evidenciando a riqueza de sua dramaturgia e aquilo que ela pode nos revelar sobre seu contexto e a realidade de nosso momento atual.

A estrutura deste trabalho organiza-se de maneira a corresponder a esse anseio. A primeira parte traz uma breve contextualização histórica do período, detendo-se sobre a dramaturgia britânica do pós-Guerra, seu teatro político e apresentando o dramaturgo John Arden.

O segundo capítulo traz uma análise da peça de John Arden *Serjeant Musgrave's Dance*¹ e, para tanto, trata dos temas que ela propõe em relação ao contexto de sua produção e ao passado imperialista britânico. Dentre tais temas, destacam-se a guerra, o pacifismo e o ação política, entre outras, engendrados através do uso de empreendimentos formais específicos.

Finalmente, o terceiro capítulo apresenta a obra de Bertolt Brecht *Mãe Coragem e Seus Filhos* e propõe um contraste entre as duas peças, ressaltando aspectos que

¹ Em decorrência da coincidência do nome da personagem como o nome da peça, doravante quando a peça for referida seu nome estará em itálico e em inglês. O nome da personagem não estará em itálico e sua função será marcada em português: “sargento”. O mesmo se aplica à peça de Brecht: quando nos referirmos à obra o nome “Mãe Coragem” estará em itálico, nos demais casos o nome se aplica à personagem-título.

atestam sua persistência, valor e atualidade. Outras peças de Brecht são trazidas ao debate com vistas a propor um contraste mais amplo e rico. Além disso, os elementos próprios do teatro épico são destacados em sua relação com as obras aqui estudadas e os propósitos dos dramaturgos ao utilizá-los.

Esperamos, com tal trabalho, analisar em mais detalhe esta que é a peça mais conhecida de John Arden, tida pela fortuna crítica como complexa, de modo a, reconhecidas suas semelhanças e diferenças em relação à obra de Brecht, reafirmar o papel dos estudos de teatro e dramaturgia na compreensão da realidade sócio-histórica e suas contradições.

2. INTRODUÇÃO

Este capítulo introdutório tem por objetivo contextualizar o período dos anos 1950-1960 na Grã-Bretanha, caracterizado como o pós-Guerra, no qual as artes em geral, especialmente o teatro, floresceram, utilizando várias temáticas em pauta naquele momento histórico. Partindo da análise das formas artísticas como meio de entender os movimentos e fenômenos sócio-históricos e vice-versa, consideramos essa introdução essencial à compreensão da análise aqui apresentada.

2. 1. A Inglaterra do pós-Guerra: os anos 1950-60

Considerado o maior conflito do século XX, a Segunda Guerra Mundial (1939-1945) foi um divisor de águas para o Império Britânico. A Grã-Bretanha se envolveu profundamente no conflito e o impacto da Guerra sobre as diversas esferas da vida social foi expressivo, marcando a geração que viveu nesse período e nos anos posteriores. De acordo com Mark Donnelly (2005):

O preço da vitória em 1945 foi alto. Além dos 500.000 britânicos que morreram no conflito, a Segunda Guerra Mundial custou ao Reino Unido cerca de um quarto de sua riqueza nacional. [...] Muitos dos planos industriais e máquinas britânicos foram perdidos após aproximadamente seis anos na guerra. Pelas vilas e cidades, milhões de casas, escolas e outras construções foram prejudicadas ou destruídas pela *Luftwaffe* [força aérea alemã] (DONNELLY 2005, p. 15) [minha tradução]².

Com efeito, o envolvimento da Grã-Bretanha em conflitos de grandes proporções tem caráter quase contínuo, principalmente considerando que desde os tempos do Império a Grã-Bretanha defendeu suas posses ultramarinas nas chamadas guerras coloniais, o que ocasionou a morte de grandes contingentes de soldados e de nativos por ocasião da colonização e posterior independência desses territórios.

Eric Hobsbawm aponta que em “1913, mais de três quartos de todos os investimentos britânicos no além-mar – sendo que os britânicos exportavam mais

² No original: The price of victory in 1945 was high. In addition to almost 500,000 Briton who died in the conflict, the Second World War cost Britain about one-quarter of its national wealth. (...) Much of Britain's industrial plan and machinery was worn out after nearly six years at war. Throughout the country's towns and cities millions of homes, schools and other buildings had been damaged or destroyed by the Luftwaffe (DONNELLY 2005, p. 15).

As traduções do inglês, tanto da peça *Serjeant Musgrave's Dance* quanto de textos teóricos, são de nossa autoria e optamos por, nesses casos, colocar em notas de rodapé o original, de modo a facilitar a leitura.

capital que todo o resto do mundo junto – estavam em ações de governos, ferrovias, portos e navios” (HOBSBAWM 2016, p. 203). Todo esse poderio, porém, ruiu com o fim da Segunda Guerra, o que também ocorreu com os demais países europeus que possuíam colônias na África, Américas e Ásia e que não podiam mais sustentar esse tipo de sujeição. A saída para a maioria foi tornar as colônias independentes em termos políticos, mas dependentes economicamente:

Nunca uma área tão grande do globo estivera sob controle britânico, formal ou informal, quanto entre as duas guerras, mas jamais os governantes da Grã-Bretanha haviam sentido tão pouca confiança na manutenção de sua velha supremacia imperial. Esse foi um dos grandes motivos pelos quais, quando a posição se tornou insustentável após a Segunda Guerra Mundial, os britânicos, em geral não resistiram à descolonização (HOBSBAWM 2016, p. 209).

Há que se notar a influência desses fenômenos na vida dos indivíduos e, por conseguinte, no próprio contexto cultural. O dramaturgo Edward Bond (1934-), por exemplo, ainda criança teve que deixar Londres durante a Segunda Guerra quando do bombardeio à cidade, e isso marcaria profundamente sua obra, que aborda temáticas como a violência e a guerra. Em verdade, esses temas – tanto a Guerra quanto a independência das colônias – perseguem inúmeras expressões artísticas britânicas do século XX, desde a poesia até o teatro.

Em termos econômicos, depois de um período de austeridade em que se vivenciavam as consequências da Segunda Guerra na recessão econômica, o país entrou num momento de desenvolvimento. Isso se deu em fins dos anos 1950, quando, após uma década de crise e dificuldades sob a liderança do partido trabalhista (*Labour Party*), o partido conservador ganhou três eleições seguidas e fez da década de 1960 um período de distanciamento do passado da guerra e seus desdobramentos, particularmente no campo econômico. O panorama desse momento é caracterizado por:

Uma economia efervescente com aumento dos valores das ações na bolsa, baixo desemprego, grande poder de consumo e serviços estatais melhorados foram as características definidoras desta nova era de afluência. Medidas de racionamento e austeridade não se aplicavam mais. A média semanal de salário (incluindo pagamentos extras) subiu 34% entre 1955 e 1960, uma taxa que ultrapassou confortavelmente o aumento no custo de vida (Marwick 1990: 114). Como resultado a maior parte dos britânicos era composta de indivíduos saudáveis, com mais acesso à educação, moradia e mais prósperos do que jamais haviam sido (Porter 1993: 13) (DONNELLY 2005, p. 23)³.

³ A booming economy soaring stock Market values, low unemployment, a wealth of accessible consumer choice and improved welfare services were the defining features of a new age of affluence. Rationing and austerity measures no longer applied. Average weekly earnings (including overtime payments) rose by 34

É nesse contexto que nos anos 1950-1960 emerge a chamada *sociedade afluyente*⁴. Com o crescimento econômico e em decorrência deste, o corpo social se volta rapidamente para os avanços trazidos pelo capitalismo moderno, incentivado pelo governo conservador de progressiva visão corporativista. Ainda sob a égide do *Welfare State*⁵ (Estado de Bem-Estar Social), os serviços básicos, por sua vez, continuaram sob a responsabilidade do Estado. Muitos deles, como o programa habitacional do governo, foram até expandidos. No entanto, numa economia cada vez mais escancaradamente liberal, houve também a privatização de serviços importantes que nas décadas anteriores eram estatais, como a mineração e a energia elétrica.

Esse novo momento levou à crença de que não havia mais classes sociais, pois parte substancial da classe trabalhadora tinha acesso aos serviços básicos, ao consumo e aos benefícios que o capitalismo lhes podia proporcionar. É o que comenta Raymond Williams em seu ensaio *Britain in the 1960s* (1965), ao citar uma pesquisa que investigou a que classe social os britânicos acreditavam se associar, constatando que um grande número de pessoas não se identificava mais com a classe trabalhadora e menos ainda como pertencentes ao proletariado. Essa ideia de que não havia mais classes sociais na Grã-Bretanha – estabelecida desde a ascensão do período de afluência na década de 1950 – fomentava um fenômeno de desagregação dos indivíduos em torno de causas comuns coletivas, como as condições de trabalho e de vida dos trabalhadores.

Na sociedade afluyente dos anos 1950-1960, além das televisões e eletrodomésticos, presentes na maioria das casas, o britânico vai mais aos restaurantes e compra seu carro; por outro lado, gasta progressivamente mais tempo em frente à televisão. Com a consolidação do Estado de Bem-Estar Social, mesmo as camadas mais baixas têm acesso às novidades através de um expandido poder de compra. Os indivíduos são assim cooptados em uma lógica do dinheiro e do consumo, do fetiche da

per cent between 1955 and 1960, a rate that comfortably outpaced the rise in the cost of living (Marwick 1990: 114). As a result most Britons were healthier, better educated, better housed and more prosperous than ever before (Porter 1993: 13) (DONNELLY 2005, p. 23).

⁴ Chama-se sociedade afluyente (*affluent society*) o novo momento advindo do pós-Guerra, no qual, com o desenvolvimento econômico, a Grã-Bretanha entrava de vez no mundo do consumo. O cidadão britânico médio teve assim acesso à compra de carros e eletrodomésticos, lazer e tecnologia, marcando os anos 1950-1960 como momento de consolidação dessa sociedade de consumo.

⁵ O chamado *Welfare State* é uma política de governo desenvolvida na Grã-Bretanha do pós-Guerra que prezava pela garantia de serviços sociais públicos através de estatizações e o suporte estatal às classes mais baixas com programas sociais.

mercadoria e da propaganda que desviam sobremodo sua atenção de questões pertinentes da ordem do social e do coletivo.

Nesse cenário, cumpre papel importante também a figuração da monarquia britânica ao longo de todo o século XX e, sobretudo, a partir da emergência dos meios de comunicação de massa e a possibilidade de cultivar um nacionalismo e um culto à família real. Para um Império em decadência, especialmente após a Segunda Guerra, o controle dos trabalhadores tecido através do sentimento alienante e entorpecedor de pertencimento a uma grande potência, simbolizando pela corte britânica, atuou na desagregação da população em suas demandas materiais.

É o momento da implantação daquilo que o primeiro-ministro Harold Macmillan (1894-1986) denominou “nossa moderna sociedade livre – a nova forma de capitalismo”, ou seja, “uma ‘nova’ versão do velho sistema”, a qual, em meados da década de 1950, se tornou realidade para a população através da sociedade afluyente, caracterizada por Hobsbawm como “uma espécie de casamento entre liberalismo econômico e democracia social” (HOBSBAWM 2016, p. 265). O que, porém, progressivamente se tornou pauta das expressões artísticas como teatro e cinema foi a constatação de que nem todos tinham acesso a esse universo e que a desigualdade dele advinda não deveria ser tomada como natural.

Em resumo, alguns dos eventos que encontraram expressiva ressonância na produção artística dos anos 1950-1960 em diante na Grã-Bretanha foram: a Segunda Guerra Mundial; o processo de descolonização das antigas colônias imperiais – que se estende até a Guerra das Malvinas (1982), quando o espírito imperialista é reanimado sob o governo da primeira-ministra Margaret Thatcher (1925-2013) – e a sociedade de consumo britânica, impulsionada, por um lado, pelo crescimento econômico e marcada, por outro lado, pelo renascimento artístico exportador de cultura.

É nesse momento que se encerram os anos 1950 e se iniciam os anos 1960, tidos no senso comum como anos libertários. Para alguns autores inclusive, como Arthur Marwick, os anos 1960 se estendem desde 1956 até o início da década de 1980 e o governo de Margaret Thatcher. No que se refere aos costumes, a Grã-Bretanha já havia quebrado alguns tabus ainda nos anos 1950. Foram eles: a descriminalização do aborto e da homossexualidade e a popularização da pílula anticoncepcional, os quais proporcionaram uma maior sensação de liberdade, principalmente aos jovens.

O movimento da Contracultura, originado nos Estados Unidos e que se popularizou por trazer à pauta temas como drogas, sexo e efervescência cultural, chegou

à Grã-Bretanha tardiamente. Numa via de mão dupla, porém, com os anos 1960, a Grã-Bretanha passou a exportar cultura, caracterizando o movimento chamado de “*Swinging Britain*” e “*British Invasion*” (“Grã-Bretanha vibrante” e “Invasão Britânica”, em tradução livre, respectivamente). Os olhos do mundo se voltavam para a efervescência cultural britânica, epitomizada na capa da revista *Time* de abril de 1966 sob o subtítulo “London: The Swinging City” (Londres: A Cidade Vibrante, em tradução livre), num movimento que abrangeu os mais diversos campos culturais, como música, arquitetura, moda, artes plásticas, cinema e teatro.

Em suma, os anos 1950-1960, e que consideramos aqui como o contexto do pós-Guerra, se destacaram no papel cumprido pela indústria cultural de origem britânica, nos quais uma crescente renovação das artes adquiriu um fôlego não antes visto no século XX. Segundo Eric Hobsbawm:

O panorama artístico britânico fora consideravelmente mais animado, tanto mais porque Londres depois de 1950 se transformou num dos maiores centros mundiais de apresentação musical e teatral, e também produziu um punhado de arquitetos de vanguarda cujos projetos ousados lhes valeram mais fama no exterior [...] do que em seu país (HOBSBAWM 2016, p. 486).

Com efeito, para além das mudanças no campo da cultura, muitas questões políticas importantes estavam postas em debate, sendo a mais global delas a Guerra Fria, isto é, a polarização ideológica entre os países ocidentais capitalistas – sobretudo Estados Unidos – e os comunistas, especialmente União Soviética e países do Leste Europeu. Internamente, a decadência do Império Britânico caracterizava o período de descolonização das antigas colônias e a tentativa de manutenção do poder e influência do antigo Império sobre esses territórios, como se deu na Crise de Suez (1956), por exemplo.

Uma década depois, as movimentações de maio de 1968 foram sintomáticas da potencialidade que os ideais de mudança social possuíam, principalmente entre a juventude, retratada no teatro britânico desde John Osborne (1956). Na Grã-Bretanha, por exemplo, os jovens dos anos 1950-1960, frutos do chamado *baby-boom* do pós-Guerra, opunham-se aos seus pais, suas crenças, estilos de vida e às figuras de autoridade. Essa juventude contestadora, que se vestia de forma completamente diferente, ouvia rock e tinha liberdades que a geração anterior jamais tivera, foi muitas vezes vista com precaução, como potenciais rebeldes, delinquentes ou revolucionários.

O historiador Eric Hobsbawm caracteriza a juventude dessa geração, salientando

inclusive sua ligação ideológica – ainda que não intencional – com princípios do anarquismo, apontando que

não houve quase nenhum florescimento da única ideologia que acreditava que a ação espontânea, não organizada, antiautoritária e libertária traria uma sociedade nova, justa e sem Estado, ou seja, o *anarquismo* de Bakunin ou Kropotkin, embora ele correspondesse muito mais de perto às ideias de fato da maioria dos rebeldes estudantes das décadas de 1960 e 1970 que o marxismo então na moda (HOBSBAWM 2016, p. 327).

Acerca da potencialidade da juventude para a ação coletiva organizada, nos Estados Unidos, dentro da movimentação da Contracultura e da luta por direitos civis, muitos jovens se engajaram no movimento de denúncia das atrocidades da Guerra do Vietnã (1955-1975). Na Grã-Bretanha, de modo similar, houve protestos e manifestações em torno da CND (*Campaign for Nuclear Disarmament* – Campanha pelo Desarmamento Nuclear)⁶, típica do momento de Guerra Fria e ameaça de um conflito nuclear global – assunto em pauta desde a crise de Suez e a delicada relação da Grã-Bretanha com suas colônias no pós-Guerra. Em suma:

A ameaça constante de guerra produziu movimentos internacionais de paz essencialmente dirigidos contra armas nucleares, os quais de tempos em tempos se tornaram movimentos de massa em partes da Europa, sendo vistos pelos cruzados da Guerra Fria como armas secretas dos comunistas (HOBSBAWM 2016, p. 235).

Enquanto no contexto americano o teatro cumpriu um importante papel prático na articulação daqueles que desejavam se fazer ouvidos contra a Guerra do Vietnã, na Grã-Bretanha, o teatro também foi responsável por de algum modo dialogar com os jovens e suas demandas. As condições socioeconômicas dadas, em contrapartida, cercearam as perspectivas da juventude, que via diante de seus olhos o consumo desenfreado da sociedade afluyente, a violência a partir da qual se erguera e se desmantelava o Império Britânico e a hegemonia esmagadora do capitalismo; panorama no qual, da margem social em que muitos estavam, sua reação imediata era ficarem “irados”: referimo-nos aqui aos chamados *Angry Young Men*⁷.

⁶ A CND foi um movimento pacifista britânico iniciado no fim dos anos 1950 e que reivindicava o desarmamento das potências mundiais durante a Guerra Fria e que a Grã-Bretanha não possuísse qualquer tipo de armamento nuclear de destruição em massa em seus territórios.

⁷ O termo *Angry Young Men* se refere aos jovens retratados no teatro a partir da peça de John Osborne *Look Back in Anger* (1956), como veremos em seguida. Nela, seu protagonista Jimmy Porter, tendo poucas perspectivas de vida, é um jovem revoltado, verborrágico e violento, considerado um emblema da própria juventude da época.

2.2. “Renascença” teatral britânica e teatro político

A despeito de uma longa tradição de importantes dramaturgos, o teatro britânico chega à primeira metade do século XX tendo como formas majoritárias o drama burguês tradicional, o teatro musical e a comédia; em suma, o teatro comercial do West End de Londres. Alguns dramaturgos se destacaram, em geral com produções leves e que muitas vezes pouco inovavam em termos formais, contribuindo para uma cena mais limitada e alheia às inovações que ocorriam no continente europeu desde o início do século.

Comumente, considera-se que a “renascença” teatral a que nos referimos iniciou-se em 1956 com a montagem no Royal Court Theatre da peça *Look Back in Anger*, de John Osborne, a qual abriu as portas a novos dramaturgos, muitos dos quais tanto em suas peças quanto em seus ensaios e militância política demonstravam um comprometimento agudo com a mudança social através da arte e de um teatro engajado.

Na peça de Osborne, Jimmy Porter é um “jovem irado”, proveniente da classe trabalhadora e que mora num pequeno apartamento com Alison, originária de uma classe mais alta. Essa diferença entre as classes sociais engendra grande parte das brigas do casal, que entre idas e vindas, termina junto, apesar da agressividade de Jimmy, o qual durante o entrecho a havia trocado pela melhor amiga de Alison, Helena. Formalmente, a peça segue em geral os ditames do teatro burguês tradicional – estrutura em três atos, unidade de espaço e ação –, todavia, o local social onde se passa o enredo é outro: está em foco a vida da classe trabalhadora, seus dilemas (como a gravidez inesperada de Alison) e sua linguagem (especialmente o modo de falar de Jimmy).

O estudioso português Rui Pina Coelho (2013) elenca alguns eventos que contribuíram para estabelecer 1956 como um ano emblemático para a Grã-Bretanha e seu teatro – relativizando, portanto, o impacto exclusivo da peça de Osborne:

É o ano da Crise do Suez; da invasão da Hungria pelas Tropas do Pacto de Varsóvia; das denúncias dos crimes de Estaline [Stalin] por Krushchev no XX Congresso do Partido Comunista; da morte de Bertolt Brecht e da temporada do Berliner Ensemble em Londres [...]. É também o ano em que milhares de britânicos têm em suas casas um “electrodoméstico” novo, mais concretamente, 1.110.439 televisores, comprados três anos antes para assistirem à coroação de Isabel [Elizabeth] II, abrindo assim caminho à emergente cultura de massas (COELHO 2013, p. 100).

O que John Russel Taylor (1962) aponta em seu livro *Anger and After* é que, longe de constituir um movimento coeso, esses novos dramaturgos considerados de esquerda tinham *a priori* duas características em comum: terem se seguido à quebra temática estabelecida por Osborne e se originarem nas classes mais baixas da sociedade. Nisso se configura uma importante novidade. Diferentemente dos romancistas e poetas do passado, advindos das classes abastadas e que frequentavam as universidades, alguns desses dramaturgos não chegaram a acessar a educação formal superior.

Esse fato se reflete na dramaturgia do período. Não que anteriormente as classes trabalhadoras não aparecessem no teatro. Elas só não estavam no centro das peças e suas condições não eram pensadas como material para a construção das obras, até então restritas somente àquelas classes que frequentavam os teatros; em suma, retratava-se, essencialmente, assim como desde os séculos anteriores, a vida burguesa e seus conflitos interpessoais.

O teatro do pós-Guerra britânico passava a se caracterizar como um teatro comprometido com as classes mais baixas e com a juventude inconformada, relegadas à margem da sociedade afluyente. Esses eram os *Angry Young Men* ou “jovens irados”, personagens do que foi denominado *Kitchen-sink Drama* (ou *Realismo de pia de cozinha*), isto é, um teatro que saía da apresentável sala de visitas burguesa oitocentista e se instalava na cozinha pobre e apertada de Jimmy Porter na qual Alison, sua jovem esposa de classe social mais elevada, passa roupas em grande parte do entrecho de *Look Back in Anger*.

Arthur Marwick (1994) caracteriza no que consistia essa revolta de Jimmy, creditada aos dramaturgos do período em relação à sociedade britânica do pós-Guerra: “Parte da raiva, claramente de natureza de classe, é direcionada a Alison, seu irmão, seu pai e sua gangue, mas muito parece se dirigir contra as convenções e complacências da sociedade” (MARWICK 1994, p. 30)⁸. Os dramaturgos do período ficaram assim associados com as personagens que, por vezes, colocavam em cena: revoltados com a sociedade e o *Establishment* e dispostos a escancarar as contradições de suas autoridades e instituições.

Dentre os autores desse período, destacam-se Harold Pinter, Arnold Wesker, Edward Bond, John Arden, Joe Orton, Peter Barnes e muitos outros. Com efeito, no

⁸ “Some of the anger, clearly of a class nature, is directed at Alison, her brother, her father, and their ilk, but most seems directed against the conventions and complacencies of society” (MARWICK 1994, p. 30).

contexto pós-Segunda Guerra, as condições para a ascensão de uma onda de novos dramaturgos produzindo para o palco e para a televisão estavam colocadas. Dentre tais condições, destaca-se o trabalho de importantes companhias dispostas a montar peças inéditas, como a *English Stage Company*, a *Royal Shakespeare Company* e a *Theatre Workshop*⁹, aliadas ao incentivo público promovido pelo Estado através do *Arts Council*¹⁰, fatores que, entre outros, ajudaram a estabelecer essa “renascença” teatral que tem enorme valor em termos de experimentações com temas e formas, até então pouco explorados nessa expressão artística na Grã-Bretanha e que tampouco teriam sido possíveis se o teatro não fosse subsidiado, dependendo unicamente da venda de ingressos.

Conforme apontado, esse teatro trazia uma preocupação social pouco vista na Grã-Bretanha, mesmo que os dramaturgos não se declarassem abertamente militantes políticos. Dentre tais autores havia aqueles que possuíam um desejo quase que “naturalista” de retratar as classes trabalhadoras, fenômeno percebido principalmente no cinema britânico da época, como evidencia Arthur Marwick (1994). Para eles, o novo material era profícuo e possibilitava o trabalho com temas muitas vezes antigos, mas que podiam ser ambientados num novo lugar social. Para dramaturgos como Edward Bond, Arnold Wesker e John Arden havia, todavia, a necessidade de constituir uma arte e, especificamente, uma dramaturgia que fosse explicitamente política – isto é, diretamente contraposta ao teatro comercial.

Tom Milne (1961) resume-nos o salto que foi do drama burguês tradicional para um teatro de cunho mais naturalista (*Kitchen-sink* e *Angry Young Men*) e deste, para uma dramaturgia de maior engajamento político.

E assim teria continuado se a Vida, na forma de Jimmy Porter, não tivesse explodido no palco subitamente. Inevitavelmente, as primeiras manifestações da incrível renovação teatral do contato com material real foram primordialmente naturalistas [...]. É muito fácil – agora – esquecer que Jimmy Porter era um animal estranho quando ele

⁹ Essas companhias foram responsáveis pela montagem de grande parte das peças dos novos dramaturgos a partir de 1956. A *English Stage Company*, por exemplo, alocada no Royal Court de Londres tem montado ao longo das décadas as principais obras dos dramaturgos do pós-Guerra, desde John Osborne e Edward Bond até autores mais contemporâneos como Sarah Kane e Mark Ravenhill. Seu repertório inclui também montagens de Eugène Ionesco, Brecht e Samuel Beckett.

¹⁰ O *Arts Council* é um órgão do governo britânico responsável pelo financiamento das artes em todo o país. Sua importância evidencia-se não somente por todo aporte financeiro às companhias teatrais, profissionais e amadoras, mas também pela experimentação formal que esse apoio possibilitou, já que prescindia de os dramaturgos, companhias e produtores se preocuparem com o sucesso ou fracasso das vendas de bilheteria.

apareceu em 1956, pelo menos no teatro. Os jovens olharam, reconheceram e responderam apaixonadamente; velhos frequentadores de teatro começaram a suspeitar do que estava latente atrás da aparente desilusão e apatia da geração mais nova. Um pouco de naturalismo foi não apenas inevitável, mas exatamente o que era necessário (MILNE 1961, p. 55)¹¹.

A história do teatro político britânico – para utilizar, portanto, de um termo que carrega uma contradição em si – se diferencia muito daquela do continente, no qual alguns nomes são de inescapável relevância, como o do encenador Erwin Piscator (1893-1966). Suas preocupações se davam com a potencialidade política prática do teatro e as experimentações que as novas tecnologias possibilitavam em se tratando do teatro proletário e de *agitprop*. Piscator, de origem russa, trabalhou na Alemanha da República de Weimar (1919-1933) – inclusive com Brecht – e desenvolveu diversas técnicas de uso de filmes, projeções, cartazes, luz e som que mais tarde seriam associadas ao teatro épico brechtiano. Para ele, conforme reporta-nos Anatol Rosenfeld: “O fato heroico da dramaturgia moderna já não é o indivíduo com seu destino pessoal... O homem no palco tem para nós o significado de uma função social...” (ROSENFELD 1977, p. 145). Brecht, elaborando os empreendimentos formais utilizados pelo encenador, levou adiante, em teoria e prática, a ideia de um teatro que pudesse tratar de questões coletivas, historicizando os problemas da realidade presente.

A Grã-Bretanha, embora tenha um longo passado de organização das classes trabalhadoras (vide as obras do historiador E. P. Thompson), chega a meados do século XX no panorama apontado por Raymond Williams, de disseminação da crença na sociedade sem classes. No que se refere a possíveis modos de ação política contra a exploração da classe trabalhadora houve, porém, debates entre os intelectuais britânicos desde o século XIX entre os que defendiam um radicalismo político e aqueles ditos socialistas fabianistas¹², por exemplo.

¹¹ And so it might have gone on, had not Life, in the shape of Jimmy Porter, suddenly burst upon the stage. Inevitably, the first manifestations of the theatre's astonished renewal of contact with living material were primarily naturalistic (...). It is all too easy—now—to forget that Jimmy Porter was a strange animal when he first appeared in 1956, to the theatre at least. Young people looked, recognised, and responded passionately; older playgoers began to get some inkling of what lay smouldering beneath the apparent disillusion and apathy of the younger generation. A measure of naturalism was not only inevitable, but exactly what was needed (MILNE 1961, p. 55).

¹² O socialismo fabianista ou fabianismo foi uma corrente do socialismo surgida na Grã-Bretanha em fins do século XIX e que buscava emancipar a classe operária para que ela pudesse possuir os meios de produção. No entanto, tal emancipação não viria pela tomada dos meios através de uma revolução e sim por métodos institucionalizados como eleições e que levariam a longo prazo ao comunismo. Esta corrente de pensamento encontrou grande divulgador e defensor na figura do dramaturgo George Bernard Shaw

Com ideias como o fabianismo e, posteriormente, a implantação do Estado de Bem-Estar Social no período pós-Guerra, havia uma preocupação com as condições de vida dos mais pobres – traduzida nos serviços sociais promovidos pelo Estado – sem que houvesse necessariamente comprometimento com a derrubada do sistema capitalista através de uma revolução. Daí o slogan da década de 1950 sob os conservadores: “*you never had it so good*” (“você nunca esteve tão bem”, em tradução livre), justificado diante do crescimento econômico dos anos 1950-1960. Esse cenário de sociedade afluyente, Estado de Bem-Estar Social, por um lado, e revolta dos jovens e a persistência de problemas sociais, por outro, encontra fortes ressonâncias no panorama cultural efervescente e inconformado, principalmente no teatro.

Rui Pina Coelho aponta a existência de duas tendências no teatro britânico do pós-Guerra: um teatro de matriz realista, que ele chama de “reflexionista”, e outro de caráter socialista, ou “intervencionista”. A separação entre eles é meramente didática, pois na obra de alguns autores é possível perceber um fluxo entre as duas tendências. Por sua atuação política, John Arden, assim como outros, ficou associado à última, apesar de sua obra inicial (em peças como *The Waters of Babylon* (1957) e *Live Like Pigs* (1958)) estar ligada mais ao teatro realista. Segundo Coelho, sua obra “faz o percurso inverso [do de John Osborne], ou seja, o de intensificar o compromisso político e o radicalismo” (COELHO 2013, p. 167).

Nesse panorama de renovação teatral, novidades vindas do continente eram progressivamente incorporadas e adaptadas ao contexto britânico. As técnicas épicas, a partir do uso feito por Brecht, por exemplo, se estabeleceram de modo definitivo na Grã-Bretanha na década de 1950. Segundo o teórico Christopher Innes (1992), o teatro épico encontraria um terreno fértil em solo britânico em decorrência da própria natureza de sua dramaturgia. Diz-nos o estudioso:

Significativamente, a única forma teatral europeia que teve mais que um efeito passageiro foi o ‘Teatro Épico’ Brechtiano. Nos fins da década de 1950 e ao longo dos anos 1960, o teatro de Brecht atuou como um catalisador de tudo, de produções de Shakespeare a peças de Osborne, Arden e Bond; e sua influência ainda é claramente percebida no trabalho da geração mais nova de dramaturgos contemporâneos. Entretanto, o impacto de Brecht pouco teve de acidental. O teatro inglês já estava preparado para apreciar um teatro intelectual. A consistência e sofisticação da abordagem de Brecht podem ser novas. Mas seu racionalismo, com sua desmistificação do palco, a teatralidade anti-ilusionista de sua ênfase temática na conexão entre

(1856-1950), que escreveu folhetos, discursos e tratados acerca da exploração dos trabalhadores e do socialismo como modo de ação política.

personagem e contexto social não eram novas (INNES 1992, p. 2)¹³.

Essa abertura ao teatro épico encontrou dramaturgos dispostos a discutir a situação socioeconômica britânica e a utilizar o teatro como meio de trazer questionamentos. Num contexto que nos anos anteriores à Segunda Guerra em geral levavam-se ao palco comédias, as chamadas peças bem-feitas¹⁴ e montagens de cunho mais comercial, a entrada e posterior uso de técnicas épicas significava uma importante etapa em direção ao que se veio chamar convencionalmente de teatro moderno britânico, contraposto ao teatro burguês tradicional e o que ele representava em termos artísticos e ideológicos.

De acordo com o estudioso Stephen Lacey (1995), no entanto, tal teatro, mais engajado e que utilizava alguns recursos épicos, se caracterizou, aparentemente, por esvaziar o conteúdo político preconizado por Brecht.

O que faltava no Brechtianismo de fins dos anos 1950 era um engajamento claro com a política de Brecht. [...] A marginalização da política de Brecht foi um resultado da dificuldade de encontrar uma política coerente com a Nova Onda [de dramaturgos] e da persistência da retórica da Guerra Fria, que automaticamente coloriu a percepção da relação de Brecht com o governo da Alemanha Oriental [...]. A influência de Brecht em grande parte das peças históricas britânicas não prosseguiu, portanto, de uma política similar e tendeu a focar em técnicas narrativas específicas (LACEY 1995, p. 155-156)¹⁵.

¹³ Significantly, the only European stage form that has had more than a passing effect is Brechtian 'Epic Theatre'. In the late 1950's and through the sixties Brecht's work acted as a catalyst for everything from Shakespearean productions to the plays of Osborne, Arden or Bond; and its influence is still clearly discernible in the work of the younger generation of contemporary dramatists. However, Brecht's impact was hardly coincidental. English theatre had already been conditioned to appreciate intellectual drama. The consistency and sophistication of Brecht's approach might be novel. But its rationalism, with its demystifying of the stage, its anti-illusionistic theatricality of its thematic emphasis on the linkage of character and social context were not new (INNES 1992, p. 2).

¹⁴ De acordo com Patrice Pavis, a chamada peça bem-feita (*Well-made play*) corresponde a "certo tipo de peça que se caracteriza pela perfeita disposição lógica de sua ação" (PAVIS 2017, p. 281-282). O teórico resume algumas de suas "normas muito precisas" e que constituíram verdadeira "receita" a partir do século XIX, como a centralidade do conflito e reflexões por parte do autor na tessitura dramática. Segue as convenções do drama tradicional, descritos em detalhe por Peter Szondi (2011), e caracteriza-se por colocar em cena, geralmente em cinco atos, as questões interpessoais da classe burguesa. Pavis aponta George Bernard Shaw e Henrik Ibsen como autores influenciados por esse modelo dramático.

¹⁵ What was missing from British Brechtianism in the late fifties was a clear engagement with Brecht's politics. (...) The marginalization of Brecht's politics was a result of both the difficulty of finding a coherent politics within New Wave itself, an of the persistence of a Cold War rhetoric that automatically coloured perceptions of Brecht's relationship with East German government (...) The influence of Brecht on most British history plays did not proceed, therefore from a similar politics but tended to focus on particular narrative techniques (LACEY 1995, p. 155-156)

Em 1956, por ocasião da vinda da *Berliner Ensemble*¹⁶, foram montadas em Londres algumas das peças do dramaturgo alemão, dentre elas *Mãe Coragem* (1941) e *O Círculo de Giz Caucasiano* (1944). Daí em diante, os dramaturgos preocupados com questões sociais passaram a utilizar com maior frequência muitas das técnicas épicas, tais como o palco vazio, o caráter episódico das peças, a quebra com a natureza autônoma do drama tradicional, entre outras; a exemplo do uso feito por Brecht.

Segundo o teórico, essa espécie de tendência – que utilizava recursos épicos destituindo-os de suas implicações políticas – ficou marcada com o uso de peças históricas que, a exemplo de *Mãe Coragem* e *d'A Vida de Galileu* (1945), retomavam um passado distante no modo épico. Em sua visão, a recuperação do passado como ocorreu na peça *Luther* (1961) de John Osborne e *A Man for All Seasons* (1960) de Robert Bolt não foi bem-sucedida por estar, dentre outros motivos, desconectada da realidade contemporânea, utilizando recursos épicos com propósitos majoritariamente estéticos, sem um conteúdo político efetivo acoplado a eles.

Percebe-se assim a entrada progressiva de temáticas sociais e empreendimentos épicos no contexto britânico e aquilo que se nota em relação a John Arden abarca a produção de outros (Arnold Wesker, John Osborne, Edward Bond etc.), os quais foram, em diferentes momentos, mais ou menos engajados, propondo também através de técnicas épicas o debate de assuntos importantes e urgentes como violência, guerra, ação política, revolta juvenil, entre outros, em resposta às contradições de seu tempo e consoante seu compromisso de utilizar a dramaturgia para tratar dos problemas sociais mais candentes.

2.3. John Arden

Considerado um dos maiores dramaturgos britânicos do século XX, escrevendo peças para o palco e para o rádio, John Arden (Barnsley, 1930 – Galway, 2012) esteve inicialmente associado à *English Stage Company* e suas produções no Royal Court Theatre de Londres. Em 1959, recebeu o *Evening Standard Award* na categoria *Charles Wintour Award for Best Promising Playwright* pela peça *Serjeant Musgrave's Dance*, que teve sua primeira montagem em 22 de outubro de 1959 no Royal Court Theatre, sob

¹⁶ A Berliner Ensemble é uma companhia de teatro fundada em 1949 em Berlim por Bertolt Brecht e Helene Weigel. Notabilizou-se pelas montagens das peças de Brecht e suas turnês, com destaque para as peças montadas pela companhia em Paris e Londres. Localiza-se atualmente no *Theater am Schiffbauerdamm* na praça Bertolt Brecht (*Bertolt-Brecht-Platz*) em Berlim.

a direção de Lindsay Anderson.

Formado em arquitetura, John Arden se interessava por teatro desde os tempos da universidade, escrevendo sua primeira peça para uma montagem universitária amadora, *All Fall Down* (1955). Posteriormente, mudando-se para Londres, teve uma peça aceita para a rádio da BBC (*The Life of Man*, 1956) e logo estaria escrevendo para o palco e dedicando-se integralmente ao teatro. Suas primeiras peças, *The Waters of Babylon* e *Live Like Pigs*, se destacaram por colocar em discussão problemas sociais referentes às classes populares, deixando que a avaliação das questões levantadas em cena ficasse por conta da plateia.

A primeira peça trata da vinda de um embaixador estrangeiro a Londres e da tentativa de um atentado, orquestrado por um grupo de imigrantes poloneses, os quais, além de ligações políticas, têm envolvimento com assuntos ilegais. A segunda peça, de enredo mais simples, trata de duas famílias que moram num conjunto habitacional do governo, abordando suas diferenças, já que uma segue os ditames politicamente corretos “civilizados”, enquanto que a outra, quase “hippie”, subverte as regras de convívio social. Especialmente em relação a essa peça, Arden parece deixar que o público tire suas próprias conclusões acerca das atitudes e comportamentos das duas famílias.

Com essa abertura para debate e reflexão por parte do público, se inicia o debate com a crítica que Arden enfrentaria por toda sua carreira. Tido por alguns, no calor das montagens, como um dramaturgo confuso ou mediano, suas peças adquiriram com o tempo o estatuto de “clássico”. É o que ocorreu com sua peça mais conhecida, *Serjeant Musgrave's Dance*, hoje considerada uma das maiores peças britânicas do pós-Guerra.

Frances Gray (1982) relata parte do processo de entrada de *Serjeant* no cânone teatral ao apontar as pesadas críticas recebidas pela peça, como a de Harold Hobson, que anos depois retificou seus comentários: “voltar e ver as primeiras críticas sobre essa ‘obra-prima’ é perceber o quanto tanto o público quanto os críticos eram relutantes a se juntar no debate [...]. A palavra ‘pretensioso’ aparece mais de uma vez” (GRAY 1982, p. 3)¹⁷. Tom Milne relata a recepção ruim que as peças de Arden recebiam, tanto pelo público, quanto pela crítica:

CONFUSÃO, INDIFERENÇA, tédio, fúria. Uma performance de *The Waters of Babylon* (1957), 23 de *Live Like Pigs* (1958), 28 de *Serjeant Musgrave's Dance* (1959), 22 de *The Happy Haven* (1960). O recorde

¹⁷ “to go back and look at those early reviews of this ‘masterpiece’ is to see at once how reluctant both public and critics then were to join the debate at all [...]. The word ‘pretentious’ appears more than once” (GRAY 1982, p.3).

de atenção de Londres às peças de John Arden não é satisfatório. Todas suas três peças montadas publicamente perderam dinheiro, até nas festividades de fim de ano, teatros quase vazios. Os críticos vociferaram: alguns perceberam alguma qualidade, quase ninguém gostou das peças [...] (MILNE 1961, p. 21)¹⁸.

É com *Serjeant Musgrave* e suas peças seguintes que a discussão política explícita ganha fôlego na dramaturgia de Arden, ligando-se, por exemplo, à sua atuação militante junto ao movimento pelo desarmamento nuclear. O que leva Gray a afirmar que: “Assistir uma peça de Arden, ou participar de uma, é se engajar num debate sobre o que é o teatro e para quem se destina” (GRAY 1982, p. 3)¹⁹.

Posteriormente, ao viajar para a Índia em 1969, Arden entrou em contato com uma realidade que teve expressivo impacto sobre a sua obra, sobretudo nas peças que escreveria com sua esposa Margaretta D’Arcy, de ainda maior comprometimento político e mais abertamente de esquerda. Dessa parceria saem peças como *Ars Longa, Vita Brevis* (1964), *The Hero Rises Up* (1968), *The Island of the Mighty* (1972) e *The Non-Stop Connolly Show* (1975), sendo que *Left-Handed Liberty* (1965) foi encomendada pelo governo britânico por ocasião dos 750 anos da *Magna Carta* (1215).

Após uma intensa polêmica envolvendo a montagem da peça *The Island of the Mighty* (1972) pela Royal Shakespeare Company no Aldwych Theatre de Londres, Arden foi progressivamente se afastando dos grandes teatros e investindo sua escrita em grupos amadores de cidades pequenas, no chamado “teatro comunitário”, fazendo com que algumas de suas peças não fossem encenadas profissionalmente, algo corroborado também pelo aspecto formal de muitas de suas peças – mais longas e experimentais – e que geralmente foram montadas em festivais. Morando na Irlanda ao final da vida, Arden possui uma produção substancial de ensaios políticos, associando-se a importantes dramaturgos do pós-Guerra engajados com a relação entre teatro e sociedade e o papel da dramaturgia na abordagem de assuntos da ordem do coletivo.

A comentada semelhança de suas obras com o legado de Brecht é recorrente em sua fortuna crítica, já que o dramaturgo alemão era intensamente preocupado com a situação de seu tempo, utilizando-se de outros meios que não o realismo/naturalismo

¹⁸ BAFFLEMENT, INDIFFERENCE, boredom, fury. One performance of *The Waters of Babylon* (1957), 23 of *Live Like Pigs* (1958), 28 of *Serjeant Musgrave’s Dance* (1959), 22 of *The Happy Haven* (1960). London’s record of attention to the plays of John Arden is not a happy one. His three publicly performed plays all lost money, played to restive, half-empty houses. The critics growled: a few scented some sort of quality, hardly anybody *liked* the plays (...) (MILNE 1961, p. 21).

¹⁹ “To watch a play by Arden, or to participate in one, is to engage in a debate about theatre – what it is for, and whom it is for” (GRAY 1982, p. 3).

para suscitar reflexões sobre a realidade material da sociedade. Ademais, a admiração de John Arden pelas peças de Brecht não foi em nenhum momento escondida, conforme demonstra a seguinte afirmação de Michael Patterson (2003): “Não somente Brecht era familiar a Arden; ele chegou a afirmar que *Mãe Coragem* (1941) era a peça do século XX que ele mais gostaria de ter escrito” (PATTERSON 2003, p. 44)²⁰.

A aproximação das peças desses dramaturgos justifica-se, pois em diversos momentos suas obras foram comparadas, alegando-se a influência de Brecht sobre Arden. Em seu estudo de *Serjeant Musgrave*, Michael Patterson ressalta com frequência o uso de recursos épicos brechtianos e a semelhança das dramaturgias, mencionando inclusive o ensaio de Arden *Brecht and the British*, no qual Arden “louva Brecht por retratar ‘a falibilidade da humanidade e também seu imenso potencial’” (PATTERSON 2003, p. 61)²¹.

Sobre sua relação com o arcabouço brechtiano, Arden comenta:

(...) Eu não copio Brecht; eu não o tenho como modelo. Depois que comecei a escrever peças eu percebi que Brecht se inspirava no mesmo tipo de teatro antigo que me interessava: As convenções presentes nas peças da Idade Média europeia, os escritores elisabetanos e vários estilos exóticos como o teatro japonês e chinês (PATTERSON 2003, p. 45)²².

Para Arden, o material que buscava utilizar em suas peças era o mesmo que interessava a Brecht e, de fato, é possível perceber vários pontos de contato em suas obras, para além do uso de técnicas épicas, também percebidas nas peças de outros dramaturgos britânicos do período. O uso político de empreendimentos épicos e formas teatrais que exigem uma resposta do público são alguns exemplos dessa ligação que singulariza Arden dentre seus contemporâneos, os quais adotaram principalmente o realismo como meio de expressão teatral.

Alan Sinfield (2013) resume-nos a importância de Arden e dos demais dramaturgos:

²⁰ “Not only was Arden familiar with Brecht; he went so far as to say that *Mother Courage* (1941) was the twentieth-century play he would most like to have written” (PATTERSON 2003, p. 44).

²¹ “praises Brecht for portraying ‘the fallibility of humanity and also its potential majesty’” (PATTERSON 2003, p. 61).

²² (...) I don’t copy Brecht; I don’t use him as a model. After I had started writing plays I decided that Brecht was inspired by the same sort of early drama that was interesting me: The rather conventionalized plays of the European Middle Ages, the Elizabethan writers and various exotic styles as the Japanese and Chinese theatre (PATTERSON 2003, p. 45).

As peças de Arnold Wesker, John Arden, Harold Pinter, David Mercer e Edward Bond trouxeram nova seriedade ao conteúdo e ao propósito do teatro, tornando-o o principal veículo da década para o debate e discussão sobre questões sociais e políticas (SINFIELD 2013, p. 44)²³.

Sendo assim, também pelo compromisso com a realidade sócio-histórica, com as classes mais baixas e com problemáticas sociais relevantes no pós-Guerra britânico, John Arden se destaca como uma voz singular na dramaturgia do período, colaborando para uma renovação temática e formal de poucos precedentes no contexto teatral moderno da Grã-Bretanha. O estilo poético de Arden, a abordagem de questões complexas e sua militância intelectual e política garantem ao dramaturgo importante espaço no teatro britânico do século XX, demandando um olhar atento ao valor e às contribuições de sua obra às discussões acerca dos problemas do pós-Guerra, muitos dos quais persistem até a atualidade.

²³ The plays of Arnold Wesker, John Arden, Harold Pinter, David Mercer and Edward Bond brought a new seriousness of content and of purpose to drama, making the theatre the principal vehicle in the decade for debate and discussion about social and political issues (SINFIELD 2013, p. 44).

3. *SERJEANT MUSGRAVE'S DANCE*

Serjeant Musgrave's Dance (1959) é uma das peças mais conhecidas de John Arden, considerada sua obra-prima, e montada até a atualidade como um dos clássicos do teatro do pós-Guerra. Na ocasião de sua primeira montagem, no entanto, a peça recebeu críticas em geral negativas. Tais críticas referiam-se ao final aberto e ao “racionalismo” da peça, por exemplo; porém, com o passar dos anos, a obra adquiriria prestígio e os críticos reconheceriam seu valor, considerando-a uma das principais obras do teatro moderno britânico. Craig Clinton resume o reconhecimento adquirido pelo dramaturgo nos seguintes termos: “Em 1967 o crítico do *The Nation* descreveu os dons do autor como ‘o vigor e a riqueza de sua linguagem, a natureza poética de sua visão, a grande seriedade de suas preocupações, e a variedade de sua imaginação’” (CLINTON 1978, p. 47)²⁴. Do mesmo modo, John Russel Taylor arremata em 1962: “John Arden é um de nossos poucos [dramaturgos] originais completos e quanto às falhas ocasionais de suas peças ... há numerosos e insubstituíveis méritos” (apud CLINTON 1978, p. 47)²⁵.

Apesar de John Arden ser apreciado como uma importante voz dentre os dramaturgos do pós-Guerra, *Serjeant Musgrave* foi pouco compreendida e suas peças posteriores não atraíram tanta atenção de montagens nos principais centros – principalmente com o rompimento de Arden com as grandes companhias e sua mudança para a Irlanda. Mesmo no meio acadêmico, há relativamente poucos estudos que se debruçaram sobre sua obra, que vai desde a década de 1950 até 2012, ano da morte do dramaturgo. *Serjeant Musgrave's Dance* foi adaptada ao cinema no ano de 1961, tendo no papel de protagonista Patrick McGoochan, com direção de Stuart Burge e exibida no canal de televisão ITV. Em 2003, foi adaptada para a BBC Radio 3, sob direção de Toby Swift, tendo Ian Glen como Musgrave.

3.1. Recepção da peça

²⁴ “In 1967 the reviewer for *The Nation* described the author's gifts as “the vigor and wealth of his language, the poetic nature of his vision, the high seriousness of his concerns, and the variety of his imagination – qualities which are informed by his profound education and moral largess” (CLINTON 1978, p. 47).

²⁵ “John Arden is one of our few complete originals, and for the occasional faults in his plays ... there are numerous and irreplaceable merits” (...) (CLINTON 1978, p. 47).

Em sua contextualização da peça de John Arden, o estudioso Rui Pina Coelho elenca várias críticas, em sua maioria negativas: “Mais uma provocação assustadora”, escrevia Harold Hobson; “Bizarra, desestruturante e pretensiosa”, escrevia Cecil Wilson, no *Daily Mail*. “Uma peça desmesuradamente grande, palavrosa e pateta”, lia-se no *The Times* [...]” (COELHO 2013, p. 171). Stuart Hall (1960) ressalta-nos que a peça foi alvejada pelos críticos de Londres: “Eles a recusaram como quem recusa uma fruta amarga, recusaram sua linguagem, seu método, seu tema, tudo” (HALL 1960, p. 51)²⁶.

Essa rejeição parte, em nossa visão, dentre outras, da própria forma da peça e de seu experimentalismo que fugia ao teatro *Kitchen-sink* mais realista inaugurado por Osborne, o qual mantinha, em geral, muitas convenções formais do drama tradicional. Houve alguns, porém, que reconheceram a importância da peça e as ligações que ela estabelecia entre o teatro britânico e as formas teatrais europeias recentes.

Algumas dessas críticas atestam que Arden apresentava uma peça de valor, ainda que incompreendida no momento de sua estreia.

Para o encenador William Gaskill, Arden era o dramaturgo contemporâneo mais próximo de Shakespeare; Billington tinha-o como o Brecht britânico; para Finton O’Toole, era o último dos dramaturgos do século XVI. Para Albert Hunt era simplesmente “um dos maiores dramaturgos de língua inglesa desde há muitos séculos” [...] (COELHO 2013, p. 167).

Aquilo que tais críticos destacavam era um trabalho acurado com a linguagem literária que impulsionava comparações ousadas, como com William Shakespeare (1564-1616). A valorização de Arden de formas poéticas antigas, como a balada – que apareciam por vezes em suas peças – possibilitava uma dupla filiação: pela temática com os dramaturgos contemporâneos e pela linguagem com os dramaturgos do passado; isso sem que se considere o frequente contraste com o teatro brechtiano. Tal paralelo estabelece-se para David Ian Rabey, pois Arden é, em sua visão, “a primeira aparição de um impulso e influência genuinamente brechtianos no teatro britânico e irlandês” (COELHO 2013, p. 167).

A estudiosa Mary B. O’Connell (1970) frisa essa vinculação do dramaturgo a uma tradição de trabalho minucioso com a linguagem, considerada por muitos como poética, por incluir músicas e poemas ao modo de importantes dramaturgos do passado;

²⁶ “They refused it, like a sour fruit-refusing its language, its method, its theme, everything” (HALL 1960, p. 51).

abordando, no entanto, questões urgentes da atualidade britânica: “Arden admitiu várias vezes que gosta do trabalho de Brecht e partilha de sua “fascinação pela Idade Média”; ele também admira Jonson e Shakespeare” (O’CONNELL 1970, p. 356)²⁷.

É também o que Helena Forsas-Scott (1983) aponta ao parafrasear a perspectiva de Hunt sobre a tradição a que o dramaturgo se filiaria, e que “vê a obra de Arden pertencendo, não ao teatro naturalista de ilusão, mas a uma tradição mais ampla e antiga que ele exemplifica com teatros tão diferentes como pantomimas britânicas e as peças de Shakespeare e Brecht” (FORSAS-SCOTT 1983, p. 1)²⁸.

Stuart Hall foi um dos primeiros teóricos a defender as potencialidades da peça, na *New Left Review*, quando de sua primeira montagem no Royal Court Theatre. Apontando inicialmente alguns pontos negativos, Hall salienta de saída que “essa é a primeira peça inteiramente sobre a temática da paz e da guerra que faz algum sentido” (HALL 1960, p. 50)²⁹. Tal conclusão se dá a partir da comparação com outras peças do período que começavam a abordar essas temáticas, caras ao teatro britânico.

Ao final de seu ensaio, Stuart Hall destaca a relevância da peça:

Deve ser preservada e lida, apresentada e ensaiada, encenada crua e ao estar pronta, por todo clube de esquerda, todo grupo da CND [Campanha pelo Desarmamento Nuclear] e em todo teatro de província que respeite em alguma medida a arte pela qual luta. Esta é uma peça sobre nós e sobre o hoje. Seus temas são a guerra e a autoridade, tocando as próprias raízes da violência. Musgrave é um homem cujo ódio pela guerra desencadeou o mais rígido autoritarismo: repudiando a violência, ele acaba por utilizá-la, tal como a rigidez e a autoridade. É a tragédia de nossos tempos e de nossas vidas, e nenhum socialista ou pacifista pode esquivar-se de abordá-la (HALL 1960, p. 51)³⁰.

O compromisso que o teórico estabelece entre a peça e os movimentos de

²⁷ “Arden has admitted many times that he likes the work of Brecht and shares his “fascination for the Middle Ages”; he also admires Jonson and Shakespeare” (O’CONNELL 1970, p. 356).

²⁸ “(...) sees Arden’s work as belonging, not to the naturalistic theatre of illusion, but to a broader and more ancient tradition which he exemplifies with theatre as different as British pantomime and the dramas of Shakespeare and Brecht (...) (FORSAS-SCOTT 1983, p.1).

²⁹ “this is the first full creative piece on the theme of peace and war which really makes any sense at all” (HALL 1960, p. 50).

³⁰ It ought to be saved and read, played and rehearsed, performed in the rough and ready, by every Left Club, every CND group, and in every provincial theatre which has any respect at all for the art by which it thrives. This is a play which is about us and today. Its themes are those of war and authority, and touch the roots of violence itself. Musgrave is a man in whom the hatred of war has released the most rigid authoritarianism; repelled by violence, he lapses into violence, and rigidity and authority. It is the tragedy of our times and our lives, and no socialist or pacifist can afford to leave it alone (HALL 1960, p. 51).

esquerda, como a CND e um teatro explicitamente politizado, é evidente. O que endossa e corrobora o reconhecimento da intrínseca conexão da peça com as questões em pauta naquele momento sócio-histórico. Considerando o estatuto de “clássico” atribuído à peça, ressalta-se, não obstante, o posicionamento de alguns críticos de que Arden não produziu nada da estatura de *Serjeant* desde então – ignorando-se em geral sua produção para o teatro comunitário de esquerda, notadamente a partir dos anos 1970.

A peça recebeu inúmeras montagens ao longo do tempo – as mais recentes em 2005 no *Playing Up* e, em 2013, pela *Workington Playgoers* no *Theatre Royal*, ambas em Londres – e, apesar de bastante conhecida do público britânico, permanece como obra complexa e que requer olhar detido aos seus detalhes e às contradições que evidencia por seu conteúdo e, especialmente, por sua forma.

3.2. Breve contextualização da peça

Serjeant Musgrave's Dance trata de um grupo de soldados desertores do exército imperial britânico (Musgrave, Attercliffe, Hurst e Sparky) que, tendo combatido nas guerras coloniais, chegam a uma cidade mineradora do Norte da Inglaterra com o propósito de revelar aos seus habitantes as atrocidades da guerra e angariar apoiadores para sua missão de se rebelar contra as autoridades – a “dança” referida no título. Seu líder é o sargento Musgrave, homem religioso e preocupado com a ordem e a disciplina. Eles levam em sua bagagem uma nova e potente arma de guerra (*Gatling Gun*³¹) e o esqueleto de um soldado originário daquela cidade, Billy Hicks, morto na guerra.

Sua intenção é ambivalente: conscientizar a população, por um lado e, por outro, caso ela não coopere, “sacrificar” 25 cidadãos para vingar o massacre que os soldados foram obrigados a cometer em retaliação ao assassinato do companheiro Billy Hicks por parte da população habitante da colônia. A chegada dos soldados chama a atenção das autoridades da cidade, o Prefeito, o Pastor e o Policial, que acreditam que o grupo de militares pode ser usado na repressão da greve que se instalou, organizada pelos mineradores da cidade. Os trabalhadores, por sua vez, se mostram hostis aos soldados por desconfiarem que essa é sua verdadeira intenção ali – reprimir o movimento

³¹ A *Gatling Gun* é um tipo de metralhadora criada em 1861 nos Estados Unidos e utilizada pela primeira vez na Guerra Civil Americana. Diferenciava-se da tecnologia de armamento da época por possibilitar disparar uma grande quantidade de projéteis por minuto – mais de 1300 – e por ser mais fácil de recarregar, aumentando seu poder de alcance e eficácia no campo de batalha. Optamos no presente trabalho por utilizar o termo em inglês que evita confundir a referida arma com a metralhadora moderna.

grevista –, mascarada de um suposto recrutamento.

Billy Hicks era antigo amante de Annie, garçoneiro da hospedaria/taverna da Sra. Hitchcock, na qual estão hospedados os soldados. Além de atender na hospedaria, Annie também atua como uma espécie de prostituta dos viajantes; sabe-se que anteriormente ficou grávida de Hicks e teve um filho que nasceu com má formação. Por ocasião da chegada dos soldados, após uma festa de recrutamento conclamada por Musgrave, ela oferece seus serviços a Attercliffe e Hurst, que a recusam, este último seguindo as ordens do sargento. Porém Sparky, o soldado mais novo, recebe-a e consegue convencê-la a fugir com ele; seus companheiros, na tentativa de impedi-lo, acabam matando-o com uma baioneta³² numa súbita luta corporal.

Quando Musgrave se põe a desmascarar as atrocidades da guerra em praça pública, na esperança de convencer os trabalhadores a se juntarem a eles, é revelada sua “dança” a toda a cidade: angariar apoiadores para sua missão de enfrentar as autoridades da metrópole ou, do contrário, com a *Gatling Gun* vingar as mortes cometidas nas guerras coloniais, matando os habitantes da pequena cidade britânica.

No entanto, antes que os mineradores sejam convencidos, Annie revela que o propósito de Musgrave custou a vida do soldado Sparky, o qual teve o corpo escondido a pedido do próprio sargento. Ao final, sua missão de conscientizar a população é frustrada e Musgrave é impedido de matá-los. Hurst é morto e Attercliffe e Musgrave são presos quando os *dragoons*³³ (guardas) da Rainha adentram a cidade e, com a concordância das autoridades (que os haviam chamado) e dos trabalhadores, restabelecem a ordem.

Seguindo os apontamentos de Peter Szondi (2011) no que se refere aos aspectos formais, podemos perceber, num primeiro momento, que a peça parece seguir a convenção do drama burguês tradicional ao manter o entrecho na esfera interpessoal. Uma diferença crucial, no que se refere ao drama, é que aqui a ação não diz respeito tão

³² A baioneta é um tipo de arma possivelmente originado na França do século XVII. Sua aparência é de uma espécie de espingarda que tem na ponta um lança ou estilete perfuro-cortante. Foi utilizada como arma de guerra em diversos contextos, inclusive pelos soldados e os *dragoons* do Império britânico e evoluiu ao longo do tempo para uma arma de fogo com punhal, o punhal-baioneta, empregado na Primeira Guerra Mundial.

³³ Originalmente, os dragões (*dragoons*) se referem a destacamentos do exército de montaria que combatiam, porém, a pé. Na Inglaterra, progressivamente, houve um crescimento deste tipo de cargo militar devido aos seus menores custos ao Império, sendo que nos dias atuais esta classe de soldados se refere em geral a um título somente honorífico. Neste trabalho, optamos por manter o termo em inglês para diferenciar estes soldados enviados pelo governo britânico dos soldados desertores chefiados por Musgrave.

somente à vida individual dos sujeitos, mas trata-se de como a problemática do coletivo, soberana, emerge da realidade e como as personagens lidam com ela.

É o que Szondi comenta quanto ao rompimento com o drama na peça de Gerhart Hauptmann (1862-1946), *Os Tecelões* (1892): “O dramaturgo social tenta fazer a exposição dramática das condições políticas e econômicas que passaram a ditar a vida individual” (SZONDI 2011, p. 66). Nesse sentido, apesar de o diálogo se manter preponderante, a peça de Arden rompe com a forma dramática tradicional ao utilizar o diálogo para se referir ao mundo exterior e às questões que ultrapassam as relações interpessoais das personagens.

Tratando das três unidades caracterizadas por Aristóteles em sua *Poética* e apontadas por Szondi como categorias preconizadas pelo drama tradicional, percebe-se, portanto, que Arden se afasta delas. A unidade de tempo *a priori* é mantida, pois a peça se desenvolve dentro das ideais 24 horas, contudo, uma época passada é retomada nas falas das personagens – as experiências nas guerras coloniais em suas consequências no presente. A retomada desse passado é alheia ao drama, que somente conhece um futuro materializado em presente contínuo através das falas das personagens. O dramaturgo não delimita exatamente o ano da ação mas, a partir das rubricas, é possível deduzir que se trata de fins do século XIX.

A peça situa-se numa cidade mineradora do norte da Grã-Bretanha e a unidade de espaço, por sua vez, é rompida com cenas que se dão em diversas localidades, não mais na esfera da vida doméstica burguesa do drama, mas ao contrário, com as principais cenas se dando em locais coletivos como hospedaria, rua e praça pública. As aglomerações de personagens nessas localidades caracterizam um distanciamento do modelo teatral de conflitos interpessoais, em direção a questões amplas que envolvem a coletividade, o que desloca também no plano do espaço aquilo que ocorre no plano do diálogo.

Percebe-se ainda uma quebra na unidade de ação com a criação de subenredos, como o da greve dos trabalhadores, que divide o foco do entrecho com o enredo principal da missão do grupo de soldados. Similarmente, Szondi caracteriza que o modelo dramático tradicional não comporta a matéria de dramaturgos como Hauptmann:

Nem a vida dos tecelões – feita de fome e trabalho – nem as condições político-econômicas são passíveis de se transformar em atualidade dramática. A única ação possível sob essas condições de vida é a que se volta contra elas: a revolta. Hauptmann decide pôr em cena a

revolta dos tecelões de 1844. É assim, portanto – como motivação da revolta –, que a descrição épica dessas condições parece poder ser dramatizada (SZONDI 2011, p. 71).

A exemplo da peça de Hauptmann, o material dramático de Arden por si só rompe com os pressupostos do drama tradicional burguês, isto é, temáticas como a greve de trabalhadores ou a guerra colonial, situadas no presente e no passado, respectivamente, não são comportadas por convenções dramáticas como o caráter autônomo do drama e o enfoque no diálogo interpessoal e nas decisões individuais das personagens, além do final em geral conclusivo e que restabelece o estado de coisas.

Em se tratando do rompimento com a autonomia dramática, Arden se apresentava preocupado desde suas primeiras peças com questões que diziam respeito à coletividade, sendo esta a primeira peça em que utiliza de um argumento histórico. Acerca da motivação para a escrita da peça, diz-nos o estudioso Stephen Lacey: “Arden escreveu *Musgrave*, uma peça sobre o impacto que um grupo de desertores de uma guerra colonial britânica causa numa cidade mineradora do norte da Inglaterra no final do século XIX, depois de ler uma notícia sobre um incidente envolvendo tropas britânicas no Chipre” (LACEY 1995, p. 158)³⁴.

Com efeito, Hobsbawm frisa que a “década de 1950 foi cheia de guerras de guerrilha no Terceiro Mundo, praticamente todas nos países coloniais em que, por um motivo ou outro, as antigas potências coloniais ou colonos locais resistiram à descolonização pacífica”, dentre eles “Chipre no império britânico em dissolução” (HOBSBAWM 2016, p. 425). O contexto sócio-histórico engendra, por conseguinte, a necessidade de abandonar empreendimentos do drama tradicional burguês em prol da tentativa de abordar temáticas de maior envergadura.

Estabelecendo pelo menos duas camadas de significação, aquela da época da ação representada e a da atualidade da escrita da peça, salienta-se que a compreensão do contexto do Império Britânico e, notadamente, aquele do pós-Guerra britânico devem perpassar a análise da obra. Ao retomar as guerras coloniais, estas são questionadas, bem como a realidade de meados do século XX que mantém características e desdobramentos daquele período. Nesse sentido, a peça propõe a discussão de temas de relevo como a guerra e a possibilidade de conscientização das massas, entre outros, trazidos à frente através de elementos formais não dramáticos importantes que os

³⁴ “Arden wrote *Musgrave*, a play about the impact of a group of deserts from a British colonial war on a northern mining town in the mid to late nineteenth century, after reading a newspaper account of an incident involving British troops in Cyprus” (LACEY 1995, p. 158).

sustentam e evidenciam.

3.3. A retomada temática da guerra

Após a Segunda Guerra Mundial, a temática da guerra torna-se recorrente no teatro da Grã-Bretanha – sendo um exemplo a peça de Joan Littlewood *Oh, What a Lovely War* (1963). Arden em *Serjeant Musgrave*, por sua vez, explora a temática a partir das guerras coloniais. Sabe-se que até o século XIX, durante o período vitoriano, a Grã-Bretanha era considerada um imenso império, com colônias em todos os continentes e, ainda na metade do século XX, alguns países sob sua tutela (como a Índia) lutavam para se tornar independentes, o que não se estabeleceu sem expressiva violência.

Eric Hobsbawm caracteriza como momento decisivo para o fim do Império Britânico a Crise de Suez, no Egito, no crucial ano de 1956:

Não está claro em que momento os velhos impérios compreenderam que a Era dos Impérios acabara definitivamente. Sem dúvida, em retrospecto, a tentativa da Grã-Bretanha e da França de reafirmar-se como potências imperiais globais na aventura de Suez em 1956 parece mais condenada ao insucesso do que evidentemente parecia aos governos de Londres e Paris, que planejaram junto com Israel uma operação militar para derrubar o governo revolucionário do coronel Nasser, no Egito (HOBSBAWM 2016, p. 218).

Similarmente, Fredric Jameson (1984) reconhece a importância que esse processo de descolonização tem em meados do século XX: “Não parece particularmente controverso marcar os inícios do que será chamado de anos 60 no terceiro mundo com o grande movimento de descolonização na Grã-Bretanha e França” (JAMESON 1984, p. 180).

A violência das guerras e suas consequências configuram-se, portanto, como tema primordial, tanto à metrópole quanto às ex-colônias, interessando para Arden apontar como esse fenômeno, levado ao extremo na Segunda Guerra, se encontra enraizado na sociedade britânica. Desse modo, o retorno às guerras coloniais após o horror da Segunda Guerra não é injustificado e sinaliza o desejo de investigar através da forma dramática as raízes da violência do sistema capitalista.

3.3.1. A guerra enquanto fenômeno narrado

Na peça, o tema da guerra e suas consequências será posto em análise, quase em caráter didático e, mesmo que não encenado diretamente, o fenômeno se mostrará imbricado nas relações entre os sujeitos. A técnica de narrar o conflito – ocorrido anteriormente – através das falas das personagens atende ao propósito de tratar de seus efeitos na vida presente dos indivíduos. A guerra aparece permeando todo o texto, desde o figurino das personagens, que remetem ao exército britânico oitocentista, até o comentário efetuado pela canção de Annie no início do trecho, acerca das “missões” militares:

ANNIE. Vou contar para o quê soldados são bons:
 Para marchar atrás de uma bateria reboante,
 Gritar para nós todos: ‘Aqui vou eu,
 Matei o máximo que eu pude -
 Estou pisando em sua gorda cidade
 De guerra em guerra
 E toda garota pode ser minha puta
 Veja-me derrubando-as no chão, gritando.
 E é o que ele faz e nós também.
 Porque nós sabemos que ele estará morto logo
 Prendemos nossos braços ao redor do vermelho escarlate
 Então o mandamos chorando para o mar.
 Oh ele irá por um longo, longo caminho.
 Antes de ele ir, nós o faremos pagar
 Entre a noite e o frio dia seguinte –
 Por Deus, há muito mais que eu poderia dizer –
 Para quê um soldado é bom, se não para ser jogado num buraco na
 terra como uma carta numa caixa. Quantos você trouxe com você –
 são quatro? (ARDEN 1959, p. 103-104)³⁵.

Annie apresenta uma canção que trata da guerra pela perspectiva dos que ficam quando os soldados se vão, ou seja, o contrário de outro tipo de canção que aparece por toda a peça: canções de guerra cujo narrador são os próprios soldados. Seu discurso,

³⁵ ANNIE. I’ll tell you what a soldier’s good:
 To march behind his roaring drum, shout to us all: ‘Here I come
 I’ve killed as many as I could –
 I’m stamping into your fat town
 From the war and to the war
 And every girl can be my whore
 Just watch me lay them squealing down.
 And that’s what he does and so do we.
 Because we know he’ll soon be dead
 We strap our arms round the scarlet red
 Then send him weeping over the sea.
 Oh he will go and a long long way.
 Before he goes we’ll make him pay
 Between the night and the next cold day –
 By God there’s a whole lot more I could say –
 What good’s a bloody soldier ’cept to be dropped into a slit in the ground like a letter in a box. How many
 did you bring with you – is it four? (ARDEN 1959, p. 103-104).

além de desvelar a horrível posição a que são submetidas as mulheres – como a prática sistemática de estupro –, mostra a lógica de guerra, regida pela execução de ordens para matar e “conquistar” uma cidade após a outra. Desde o começo da peça, Annie se apresenta como aquela que vai revelar a verdade por trás da aparência de glória e patriotismo acionada pela presença dos militares na cidade. Paradoxalmente e de modo similar, é essa a intenção dos soldados ali: mostrar a verdadeira face da guerra, a qual se resume em mortes de inocentes, abuso de poder por parte das autoridades e a soberania de interesses econômicos disfarçados de intenções civilizadoras.

Arden coloca a guerra como eixo estrutural da peça, através do qual discute o que foi o conflito colonial e como suas consequências influenciam e determinam as atitudes dos indivíduos, sejam aqueles diretamente envolvidos – como os soldados – ou aqueles que, mesmo distantes geograficamente das guerras coloniais, colhem seus desdobramentos – como os habitantes da cidade, notadamente Annie. Na peça, a problemática do pós-conflito é o foco, interessando para Arden as questões estruturais persistentes, consideradas a partir de um argumento histórico.

Conforme aponta Rui Pina Coelho, esse tema não é gratuito e aparece nas obras como meio de se discutir os problemas candentes nesse contexto do pós-Guerra: “O tom geral do texto é o de um comentário cáustico sobre a existência da guerra e sobre a vida militar, ecoando as campanhas contra o desarmamento nuclear e contra o envolvimento de tropas britânicas no Chipre” (COELHO 2013, p. 170).

Essa relação entre um passado de guerra recente, a Segunda Guerra, e outro mais distante, as guerras coloniais, sustenta a abordagem do dramaturgo, historicizando o fenômeno da guerra na história britânica moderna. Helena Forsas-Scott comenta essa escolha formal: “Ao ambientar a ação em tempos Vitorianos, Arden atinge uma perspectiva que eleva o efeito de sua fábula, trazendo-a para perto do espectador moderno e ainda deixando-o a certa distância onde seu significado total é melhor discernido” (FORSAS-SCOTT 1983, p. 9). O processo de descolonização de meados do século XX possibilitou que o retorno ao período vitoriano fosse não somente material dramático, mas necessário para a análise histórica do que de fato foi o Império Britânico e sobre quais bases humanas ele foi construído.

Na peça, a temática da guerra evidencia-se primeiramente quando é dado a saber ao público, mas não às demais personagens, que os soldados, na verdade, não estão ali para recrutar, e sim para conscientizar a população local sobre a guerra. Após Musgrave colocar os soldados para fazer uma ronda na cidade, eles discutem sobre a missão do

sargento, momento no qual Hurst o confronta e, ao final, eles reafirmam seu propósito na cidade: “MUSGRAVE. [...] Esta cidade é nossa, está pronta pra nós: as pessoas, quando elas nos ouvirem, a palavra de Deus, sobre os assassinatos que fizemos – eu te digo eles se juntarão a nós, e ficarão contra aquela guerra” (ARDEN 1959, p. 122)³⁶.

Do outro lado do espectro, o discurso em praça pública do Pastor na cena 1, do ato 3, disposto pelo narrador com forte carga de ironia, ressalta a ideologia e a imagem de que o Império Britânico, em sua grandeza, é resultado do sacrifício de soldados e civis, discurso este que não deveria ser combatido e sim endossado pelo povo:

PASTOR. Portanto, eu digo, portanto: quando vier aos ombros o peso dos fardos de nosso país, devemos fazê-lo com olhos atentos e coração palpitante, para desembainhar a espada com orgulho, não pensando em nossas pequenas diferenças e sofrimentos – mas todos unidos sob uma corajosa bandeira, avançando com resolução cristã e mostrando um espírito viril! O Império chama! Grandeza à frente! [...] (ARDEN 1959, p. 165)³⁷.

Patrice Pavis ressalta a importância da ironia ao “desempenhar o papel de distanciamento que quebra a ilusão teatral e convida o público a não tomar ao pé da letra aquilo que a peça conta. [...] Ela convida o espectador a perceber o insólito de uma situação, não acreditar em nada sem submetê-lo à crítica” (PAVIS 2017, p. 216). Desse modo, o leitor de Arden é levado a desconfiar do discurso demagógico do Pastor, que tenta justificar não somente a existência das guerras, mas sua necessidade.

É exatamente essa lógica que Musgrave e os desertores desejam combater. No entanto, enquanto o sargento almeja esclarecer a população sobre a crueldade da violência da guerra, as autoridades desejam utilizar dos soldados para se livrar dos mineradores grevistas, incentivando seu alistamento. Tais autoridades se baseiam, para isso, na conduta esperada dos militares, que comumente se encontrariam a serviço das autoridades e seus interesses – estes majoritariamente econômicos, pois o prefeito é dono da mina da cidade.

Ao focar o impacto da guerra nos indivíduos, percebe-se o grau de destruição do fenômeno, que traz à tona na fala das personagens sentimentos como revolta,

³⁶ “MUSGRAVE. [...] This town is ours, it’s ready for us: and its people, when they’ve heard us, and the Word of God, crying the murders that we’ve done – I’ll tell you they’ll turn to us, and they’ll turn against that war” (ARDEN 1959, p. 122).

³⁷ PARSON. Therefore, I say, therefore: when called to shoulder our country’s burdens we should do it with a glancing eye and a leaping heart, to draw the sword with gladness, thinking nothing of four petty differences and grievances – but all united under one brave flag going forth in Christian resolution, and showing a manly spirit! The Empire calls! Greatness is at hand! [...] (ARDEN 1959, p. 165).

indignação e vingança, a qual Musgrave advoga caso não receba o apoio esperado. Pode ser notado o quanto a violência está imbricada nesses indivíduos na cena em que Attercliffe, o soldado pacífico – quando do abandono da missão por parte de Sparky – numa luta, acaba o apunhalando com a baioneta. Contraditoriamente (e também pelo caráter accidental da morte de Sparky), isso não o impede de se indignar com a violência que Musgrave deseja perpetrar como vingança sobre a cidade:

ATTERCLIFFE. Assim não dá, Black Jack. Você jurou que não haveria matança.

MUSGRAVE. Eu não jurei nada.

ATTERCLIFFE. Você nos fez acreditar. Fizemos o que viemos fazer, e temos que acabar aqui. *Por mim* está acabado. Sem matança (ARDEN 1959, p. 179)³⁸.

Para Attercliffe, a missão de Musgrave era somente a de desmascarar a guerra para a população, não implicando uma vingança pessoal, ainda que eles tivessem motivos para tanto. É essa motivação, vinculada ao viés religioso, que leva Musgrave a querer esconder o assassinato de Sparky a todo o custo e, ao final, impede que os trabalhadores se associem a ele contra as autoridades que defendem, financiam e endossam a violência da guerra sobre civis e soldados.

A técnica épica de narrar um evento do passado – que por si só já se encontra fora do escopo dramático – através das falas das personagens, construindo uma imagem vívida ao público, é utilizada quando Musgrave e os soldados, alternadamente, apresentam sua missão aos cidadãos, revivendo e presentificando o massacre civil (represália) que se seguiu ao assassinato do soldado Billy Hicks:

HURST (*a bagunça aumentando*). As ruas estão vazias, mas as casas estão cheias. Ele diz, ‘sem medidas excessivas, mínimo de violência’, ele diz. ‘Mas traga os assassinos.’

ATTERCLIFFE. Os assassinos se foram, eles estão a milhas de distância a essa hora, correndo, lá nas montanhas, eu lhe disse naquele momento.

MUSGRAVE. Isso não é material, há um homem morto, mas *todos* são responsáveis.

HURST. Então traga *todos*! É fácil, eles estão todos na cama, arrombem as portas da frente, batam em suas cabeças, rapazes, joguem eles nas carroças (ARDEN 1959, p. 172-173)³⁹.

³⁸ ATTERCLIFFE. It won't do, Black Jack. You swore there'd be no killing.

MUSGRAVE. No I did not.

ATTERCLIFFE. You gave us to believe. We've done what we came for, and it's there we should have ended. *I've ended*. No killing (ARDEN 1959, p. 179).

³⁹ HURST (*the frenzy rising*). The streets is empty, but the houses is full. He says, ‘no undue measures, minimum violence’, he says. ‘But bring in the killers.’

ATTERCLIFFE. The killers are gone, they've gone miles off in that time – *sporting* away, right up in the

A brutalidade da narração – que presentifica o passado – é evidente, sendo motivada pela morte de Billy e, em seguida, dos civis do protetorado por parte dos soldados, uma ordem à qual eles não podiam se opor e que acaba por engendrar o desejo de vingança de Musgrave. Em verdade, tais homens são máquinas de matar e também de morrer. Assim, o preço em vidas humanas – tanto de militares da metrópole quanto de cidadãos das colônias – pago para que se efetive a grandeza política e, sobretudo, econômica do Império é um ponto de destaque trazido por essa mudança de registro formal do presente dramático para a narração épica do passado, exigida pela abordagem da guerra colonial enquanto matéria dramatúrgica.

3.3.2. A guerra enquanto negócio

Considerando o fenômeno das guerras ao longo da História, percebe-se que os conflitos por conta de recursos naturais, mercados ou territórios não são uma anomalia dentro do sistema econômico capitalista. Pelo contrário, elas fazem parte da luta de classes e configuram um dos elementos de destaque dentro da acumulação de capital, nas quais os soldados são uma espécie de mercadoria de troca, alavancando ainda o crescimento da indústria armamentista interna. Nesse cenário, as perdas humanas são consideradas pelas autoridades políticas e econômicas não somente como parte do processo, mas um de seus “efeitos colaterais”.

No que se refere à peça, progressivamente, o público é levado a considerar a tema da responsabilidade sobre a guerra, que na peça pode ser vista como um erro estratégico de Musgrave e dos desertores: Quem pode realmente parar a guerra? De quem é a responsabilidade pelas mortes: das autoridades ou dos militares? Como reagir a uma violência implacável sistematizada pelas autoridades e seus interesses? Ora, a Grã-Bretanha possuía diversas colônias no século XIX, para as quais forças militares eram designadas e uma parte considerável, evidentemente, não voltava, especialmente nas ocasiões de rebelião, guerra ou tentativa de independência. No século XX, essas “missões” se destinavam, sobretudo, às duas grandes guerras, nas quais uma parte

mountains, I told you at the time.

MUSGRAVE. That's not material, there's one man is dead, but there's *everyone's* responsible.

HURST. So bring the *lot* in! It's easy, they are all in bed, kick the front doors down, knock 'em on the head, boys, chuck 'em in the wagons (ARDEN 1959, p. 172-173).

substancial da população jovem britânica morreu. Na peça, é mencionado um protetorado britânico, “um pequeno país sem muita importância, exceto do ponto de vista de que há uma Union Jack [bandeira britânica] hasteada sobre ele e as pessoas daquele país podem escrever Súdito Britânico na frente do nome” (ARDEN 1959, p. 169)⁴⁰. A distância, em termos temporais e geográficos, parece ser proposta com vistas a suscitar uma reflexão tanto sobre as guerras coloniais – considerando inclusive que a ação da peça se dá no momento de maior crescimento do Império Britânico –, quanto sobre as duas grandes guerras entre as potências imperialistas.

Aparentemente, não se aborda em detalhe, quando da discussão acerca do fenômeno da guerra, o fato de que a geração, definição e manutenção dos conflitos se deve aos interesses do poder político e às questões econômicas envolvidas. A dominação das colônias pelas metrópoles se deu principalmente em decorrência das riquezas naturais e minerais que suas terras possuíam, justificando o grande interesse dos países europeus pelos outros continentes. Nessa situação, soldados eram enviados para exercer o domínio imperial, tornando-se vítimas e perpetradores de violência; contradição que se sobressai na narração da morte de Billy e do massacre que se seguiu a ela. Na peça de Arden, esses interesses subjacentes à guerra vêm à tona no uso que as autoridades desejam fazer dos soldados: a exemplo do Império, que usa do poder militar para garantir seu domínio econômico, as autoridades locais querem subjugar os trabalhadores e sua greve para manter suas garantias financeiras, sobretudo o prefeito, detentor do poder político e econômico da cidade.

A partir desse paralelismo, nota-se que para as figuras de autoridade da peça, o elemento econômico é central e inviolável – o que se confirma no proceder do prefeito. Essas personagens, com a chegada dos desertores, rapidamente vislumbram a vantagem de tê-los ali para eliminar a greve dos mineradores. Isso evidencia que o fator econômico deve ser percebido como o grande definidor das condutas, reforçado pelo fato de as autoridades na peça de Arden não serem personagens “redondas” ou “profundas”, expediente formal típico do teatro de matriz épica.

O uso de personagens planas, não psicologizadas, cumpre o papel de ressaltar o posicionamento esperado, próprio das autoridades políticas, religiosas e policiais, de defender seus interesses financeiros; angariados com violência e a exploração dos trabalhadores, a exemplo da relação que ocorre entre metrópole e colônias. A

⁴⁰ “a little country without much importance except from the point of view that there’s a Union Jack flies over it and the people of that country can write British Subject after their names” (ARDEN 1959, p. 169).

constituição de personagens-tipo ratifica o esforço épico por focar suas ações e decisões perante determinado contexto sócio-histórico, sobrepostas a qualquer densidade ou profundidade que poderia desviar a atenção do público do âmbito coletivo para o individual, como ocorre no teatro de tradição dramática.

Exemplo dessas condutas esperadas é a intenção do prefeito de se aproveitar dos desdobramentos da guerra para se livrar dos trabalhadores que desejam fazer greve na cidade. No momento em que Musgrave vai à praça pública, supostamente para recrutar soldados, o prefeito tenta “comprar” os trabalhadores oferecendo dinheiro a mais para que eles se voluntariem:

PREFEITO. [...] O sargento Musgrave, à minha direita, veio à cidade para encontrar homens para a Rainha. Agora há uma boa oportunidade – uma grande oportunidade. Vocês decidem se a aceitam ou não. Juro por Deus que se eu fosse um rapaz numa cidade sem trabalho, vocês não me veriam pensando duas vezes – [...] Mas ouçam: (*Ele segura uma bolsa de dinheiro tilintante.*) Isso aqui é ouro verdadeiro. Soa verdadeiro pra mim, soa verdadeiro pra vocês e há uma pra cada rapaz que for voluntário [...] (ARDEN 1959, p. 164)⁴¹.

A guerra se mostra assim como um bom negócio, uma “oportunidade”: na verdade, para que o Prefeito simultaneamente se livre do problema da greve e ainda “contribua” para a grandeza do Império ao enviar mais soldados para as guerras coloniais. Nada mais de acordo com o *modus operandi* do Império do que utilizar da força militar para suprimir e esvaziar lutas sociais dos trabalhadores e, possivelmente, conter uma tentativa de rebelião contra o sistema vigente, como inicialmente parece ser o caso de Musgrave e seus consortes. Aqueles que estão dispostos a usar de abuso de poder ou corrupção para defender seus interesses monetários, ainda que tenham que matar, o farão dentro do sistema dado. Isto é, enquanto o sistema econômico vigente existir, ele engendrará pessoas que cumprirão esse papel, daí tais figuras serem tão prototípicas, inclusive nomeadas na peça simplesmente por suas funções sociais (Prefeito, Pastor e Policial).

Para aqueles que sofrem com as consequências da guerra, no entanto, há minimamente a possibilidade de revolta, mesmo que não saibam muito bem como reagir, como é o caso de Musgrave. Vivendo numa sociedade militarizada, ele e seus

⁴¹ MAYOR. [...] Serjeant Musgrave, on my right, has come to town to find men for the Queen. Now that's a good opportunity – it's a grand opportunity. It's up to you to take it. By God if I was a young lad in a town without work, you'd not catch me thinking twice – [...] But listen to this: (*He holds up a jingling money-bag.*) Here's real gold. It rings true to me, it rings true to you and there's one o' these for every lad as volunteers (...) (ARDEN 1959, p. 164).

soldados produzem aquilo que querem combater: a violência, desenvolvida e reafirmada no seio das guerras do Império. Perante uma configuração socioeconômica capitalista e imperialista e uma lógica de guerra soberana, Musgrave testa a eficácia do aparelho de repressão do qual fez parte e que rapidamente adentra a cidade para esmagar qualquer princípio de insubordinação, seja civil ou militar.

O fenômeno da guerra e, principalmente, suas repercussões, somente podem ser retratados no teatro através das técnicas épicas que rompem com o imperativo das relações interpessoais e a autonomia artificial do drama tradicional, que desconhece tudo que lhe é alheio. Quanto ao drama social, isto é, que trata de questões coletivas, Szondi corrobora essa prerrogativa ao destacar que “Sob todos os aspectos, ele contraria a demanda de absoluto inerente à forma dramática: as *dramatis personae* representam milhares de pessoas que vivem sob as mesmas condições; sua situação representa uma uniformidade de situações assim condicionadas por fatores econômicos” (SZONDI 2011, p. 67). Na peça de Arden, destacam-se, portanto, os expedientes formais épicos, que reiteram o propósito de trazer ao debate a guerra colonial e os meios de reação dos indivíduos à sua violência.

Dentre eles, sobressaem-se: o uso da ironia, a quebra com a quarta parede – especialmente na cena final na praça pública –, a presentificação do passado através da narrativa épica na fala das personagens, o caráter prototípico das autoridades, o uso de um argumento histórico – a própria temática da guerra foge à seara do dramático – e a ligação dos eventos da peça com a realidade britânica recente do pós-Guerra. Tais empreendimentos formais revelam-se formas de ressaltar a urgência em se tratar das motivações e dos desdobramentos das guerras, especialmente no período subsequente à Segunda Guerra Mundial e ao movimento global de descolonização.

A tentativa de um balanço histórico e a procura pelas raízes de uma violência sistematizada pelo mundo capitalista, que impacta tanto militares quanto civis, justificam o uso de dispositivos épicos. Estes pressupõem uma materialidade histórica que procura sua forma artística adequada, bem como uma inquietude em relação a esse contexto, partilhada com espectadores e leitores com vistas a gerar uma reflexão sobre fenômenos estruturais que afetam os indivíduos e o corpo social.

3.4. Messianismo e a necessidade de heróis

3.4.1. Os recursos de empatia e estranhamento

Para tratarmos da questão do messianismo⁴² na peça de John Arden, convém nos determos sobre a categoria *herói* no teatro. Com o romantismo e o naturalismo, essa figura esteve muito presente no drama tradicional burguês, notadamente como a personagem que leva a ação adiante, fazendo com que o enredo prossiga e resolvendo o conflito. Peter Szondi, percebendo fissuras na forma do drama tradicional, demonstra que a figura do herói problematiza-se do final do século XIX para o século XX, na medida em que mudanças da ordem do sócio-histórico se sedimentam em forma teatral nova e “explodem” o drama, conforme preconizado e praticado até então.

Utilizando o exemplo de Lutero, Szondi comenta a entrada das condições objetivas, isto é, do conteúdo sócio-histórico, no drama:

A tentativa de levar ao palco “Lutero, o reformador” implica a referência à história. Se fosse possível mostrar Lutero tomando a decisão de reformar a fé em uma situação inteiramente dramática, estaria criando o drama da Reforma. Mas aqui surge uma segunda dificuldade: as condições objetivas que motivariam tal decisão exigem um tratamento épico. Para o drama, a única explicação possível para a decisão de Lutero extrairia seus motivos da situação inter-humana vivida por ele, solução evidentemente estranha às intenções de uma peça sobre a Reforma (SZONDI 2011, p 26-27).

Na esteira da impossibilidade formal de colocar em cena um herói nos moldes tradicionais, uma das crises apontada pelo teórico é a perda do espaço do herói, que anteriormente resguardava os valores e o ideário burguês. Esse fenômeno de progressiva desintegração formal contribuiu para a formação de um teatro que extrapolava as questões individuais e interpessoais cujo centro era o herói – indivíduo burguês “livre” com poder de decisão sobre seu destino. No exemplo de Szondi, a Reforma enquanto fenômeno social, político e econômico não pode ser abordada tendo Lutero como herói individual, descolado das condições objetivas da realidade.

É o caso de Gerhart Hauptmann em *Os Tecelões*, obra que “‘descreve’ a revolta dos tecelões da Silésia (1844) ou, mais propriamente, a situação econômico-social que provocou a revolta” (ROSENFELD 1977, p. 141). Nessa peça, observa-se a ausência de um herói tradicional em prol do enfoque no coletivo de trabalhadores. No entanto, não sendo extinto enquanto personagem – as peças continuavam a ter personagens centrais

⁴² Assumimos neste trabalho a definição de messianismo como a crença de um indivíduo, em geral um líder espiritual, o qual acredita ter sido enviado por Deus para conduzir um grupo de pessoas a uma determinada missão. É um fenômeno relativamente comum nas sociedades, exigindo em muitos casos intervenção externa por conta da radicalidade religiosa ou política das seitas que se desenvolvem em torno de um líder messiânico.

ou principais no teatro épico –, o que se abandona ao longo do século XX, isto é, após a concretização da crise do drama, é o ideário de que deveria haver um herói, alguém que salvaguardasse os valores e a moral e que garantisse um final de cunho interpessoal, resolutivo e, preferencialmente, feliz.

Iná Camargo Costa (2005) descreve também como o enfoque muda da burguesia para os trabalhadores, materializando-se em forma teatral:

A burguesia está em cena. Eles estão (não sei se num jantar) comentando a rebelião; nós só sabemos da rebelião por meio de recursos não dramáticos. Porque um diálogo que não viabiliza uma ação não é um diálogo dramático. O diálogo que os burgueses travam é um diálogo épico porque o assunto é a rebelião dos trabalhadores que ficou fora da cena. E isto acontece porque o dramaturgo escreveu um drama e o drama é a forma teatral da burguesia. A luta de classes está aí mesmo, em cena: a burguesia ocupa a cena, está dialogando, mas o assunto do diálogo é a rebelião. [...] A invasão da cena é, ao mesmo tempo, no sentido cênico, a destruição da casa burguesa: os trabalhadores destroem a casa e vêm para o primeiro plano. Isto significa que, no conteúdo, estão invadindo uma casa e, na forma, estão destruindo a esfera da vida privada [...] (COSTA 2005, p. 5)⁴³.

Num teatro como o de Bertolt Brecht – posterior ao período de crise do drama –, observa-se, portanto, a primazia do coletivo sobre o individual, vinda de uma demanda por mudanças estruturais e pela revolução, que resultaria, entre outros fatores, da ação dos trabalhadores organizados.

Em *Arden*, a ideia de herói parece por vezes tomar forma na construção da figura do sargento Musgrave. No decorrer da peça, essa personagem se apresenta como uma espécie de herói messiânico, disposto a revelar a real face da guerra com a ajuda de seus companheiros desertores – conscientização que num primeiro momento pode atrair inclusive a empatia do público. A construção dessa representação heroica expande-se a ponto de Musgrave se dizer mensageiro direto de Deus, possuidor de seu poder e autoridade. Em diálogo com Hurst, que se mostra rebelde diante de sua missão, Musgrave enfatiza:

MUSGRAVE. Eu sei que você tinha razão, do contrário eu não teria te deixado vivo para vir conosco. O que me preocupa neste momento é lhe dizer onde você se encontra. E você se encontra sob meu poder. Mas é mais do que uma chantagem física – não é? – porque meu poder é o poder de Deus, e é o que me trouxe aqui e vocês três comigo. Você conhece minhas palavras e propósitos – não é só uma autoridade administrativa, ou de hierarquia militar, não me é dada pelos cálculos

⁴³ COSTA, I. C. “**Contra o drama**”. Palestra ministrada em 12 de set. 2005.

do meu cérebro mortal. Bem, de *onde* ela vem? (ARDEN 1959, p. 115-116)⁴⁴.

Essa caracterização é aceita até mesmo pelos soldados, que na cena em que dormem na hospedaria se referem jocosamente a Musgrave como Deus: “SPARKY. Sim, sim. Deus está acordado. Ha, Ha! Não somente Deus. Você sabe, alguns mortais aqui, mesmo assim... Eu disse Deus está acordado!” (ARDEN 1959, p. 143)⁴⁵. Helena Forsas-Scott, em sua análise da peça, coleta elementos que descrevem Musgrave como soldado do tempo de Oliver Cromwell (1599-1658), com fortes atributos puritanos, destacando-se a disciplina, rigidez e compromisso com a ideia de “dever”.

Por outro lado, ao analisar os protagonistas de Arden, Ann P. Messenger ressalta que, a despeito dessa aparência inicial religiosa/puritana de Musgrave, “Eles não ganham totalmente nossa simpatia e admiração” e “como seus predecessores [protagonistas de peças anteriores], Arden apresenta seres humanos em situações complexas, rejeitando a tomada de lados morais simplistas e deixando o público fazer isso” (MESSENGER 1972, p. 308)⁴⁶.

Parece se estruturar um estranhamento épico que impede a total empatia do público com Musgrave, isto é, o espectador/leitor é levado à dúvida sobre o heroísmo do protagonista e a idoneidade de sua missão. As demais personagens, com destaque para Annie e o Barqueiro, assim como os próprios mineradores, colocam em xeque tanto através da forma poética – a mencionada canção de Annie sobre a “natureza” de Musgrave no início da peça – quanto da forma gestual – quando o Barqueiro satiriza a oração do sargento – o quanto os espectadores deve se identificar com os propósitos dos soldados, especialmente de seu líder.

Nesse sentido, no modo épico, as referências a Musgrave como Deus se mostram irônicas ou uma reversão de expectativa – considerando que no senso comum a associação a uma missão divina presumiria uma atitude bondosa ou louvável. Em

⁴⁴ MUSGRAVE. I know you had reason, else I'd not have left you alive to come with us. All I'm concerned about this minute is to tell you how stand. And you stand in my power. But there's more to it than a bodily blackmail – isn't there? – because my power's the power of God, and that's what's brought me here and all three of you with me. You know my words and purposes – it's not just authority of the orderly room, it's not just three stripes, it's not just given to me by the reckoning of my mortal brain – well, *where* does it come from? (ARDEN 1959, p. 115-116).

⁴⁵ “SPARKY. Aye, aye. God's awake. Ha, Ha! Not only God neither. Y'know, I think there might be some of us mortal, even yet... I said God's awake!” (ARDEN 1959, p. 143).

⁴⁶ “They do not win our entire sympathy and admiration (...). Like his predecessors, Arden presents complex human being in complex situations, refusing to take simplistic moral sides himself or to allow his audience to do so” (MESSENGER 1972, p. 308).

verdade, o posicionamento do sargento parece se aproximar mais da figura da divindade do Antigo Testamento bíblico: vingativo, catastrófico e que deseja a todo o custo levar seus intentos a cabo. A reversão épica de expectativas, no que se refere ao campo religioso, parece se dar em outros elementos da forma, conforme delineado por Thomas P. Adler (1973).

Dentre eles, destacam-se as rubricas que “especificam um número de imagens visuais e gestos que sugeririam ao espectador um re-encenação da Crucificação – apesar de em modo paródico” (ADLER 1973, p. 164)⁴⁷. Essa paródia “grotesca” a que se refere o autor se daria por exemplo na ascensão do esqueleto de Billy Hicks, numa “perversão do sentido essencial” da imagem cristã do Cristo crucificado. Conforme reitera Pavis, a paródia consiste “para o espectador, na inversão de todos os signos: a substituição do elevado pelo vulgar, do respeito pelo desrespeito, da seriedade pela caçoada” e que quando “tem finalidade didática [...] é aparentada à sátira nitidamente social, filosófica ou política” (PAVIS 2017, p. 278-279).

Nessa desconstrução do caráter heroico do protagonista, instaura-se o épico, que relativiza a ideia de um herói irrepreensível e infalível: ao final Musgrave falha em sua missão, pois a situação que enfrenta – o sistema e sua profunda estrutura – não pode ser solucionada no âmbito do herói individual burguês. Ademais, a conduta religiosa advogada por ele como sua “lógica” parece ser o elemento por excelência que desvia sua missão de uma racionalidade e intenção genuínas, as quais certamente angariariam o apoio dos trabalhadores. Nessa acepção, o messianismo de Musgrave atua como elemento que invalida sua missão, e não sua justificativa soberana, conforme ele acredita. A ideia de que o sargento possui a Lógica – uma contradição em si, pois o sargento pouco parece ser guiado pela racionalidade e sim pela religiosidade fanática –, fornecida por Deus é frequente no texto, conduzindo a uma desconfiança por parte do público, própria de um programático estranhamento épico:

MUSGRAVE (*como se pra si mesmo*). Um homem, e por ele cinco. Assim por cinco nós multiplicamos e chegamos a vinte e cinco... Então, como eu entendo de Lógica e a Lógica para mim é o mecanismo de Deus – isso significa que hoje vinte e cinco pessoas terão que – (ARDEN 1959, p. 177)⁴⁸.

⁴⁷ “(...) specify a number of visual images and gestures which would suggest to the audience a re-enactment of the Crucifixion – albeit in a parodic way” (ADLER 1973, p. 164).

⁴⁸ MUSGRAVE (*as though to himself*). One man, and for him five. Therefore, for five of them we multiply out, and we find it five-and-twenty... So, as I understand Logic and Logic to me is the mechanism of God – that means that today there’s twenty-five persons will have to be – (ARDEN 1959, p. 177).

Musgrave se vê como um herói e o público é levado a se convencer disso durante parte do trecho, esperando que ele consiga completar sua missão, a qual é revelada progressivamente. Isso colabora para a construção do estranhamento – pois para distanciar é necessário que haja uma aproximação, uma empatia – e também para o propósito de Arden de mostrar a complexidade dessa personagem. Ele é retratado como contraditório e, de certo modo, próximo da realidade, suscitando certa empatia, particularmente quando inicialmente não se coloca contra os trabalhadores e sim ao lado de sua causa.

Ao final, porém, quando os elementos de estranhamento dissipam a empatia restante, sua falta de coerência – resultado das contradições da realidade agravadas por um fanatismo religioso – e suas ações “heroicas” são colocadas sob análise pela Sra. Hitchcock, Attercliffe e o próprio Musgrave, que tentam compreender no que consistiu seu erro. A Sra. Hitchcock, que atua como comentadora épica da ação – condensando em si uma reflexão que no teatro grego antigo era executado pelo coro –, distanciada da ação e próxima ao público, evidencia racionalmente o verdadeiro horror da missão de Musgrave, a qual o impediu de ver a discrepância entre o que defende em teoria e o que pretende na prática: “SRA. HITCHCOCK. Tudo errado, você fez tudo errado. Eu podia ter te dito aquela noite se eu soubesse – o fim do mundo e você pensou que podia fazer uma festa. No controle – você!” (ARDEN 1959, p. 187-188)⁴⁹. Sua ironia é implacável ao mostrar a Musgrave seus erros de modo didático e que, mesmo estando ele na prisão, prestes a ser enforcado, não podem deixar de ser explicitados para que no futuro não sejam repetidos por parte do público que assiste à peça, já que nessa cena os trabalhadores não estão mais no palco.

No que se refere ao papel comumente desempenhado pelo herói, percebe-se a manutenção dessa figura idealizada *a priori* na personagem de Musgrave, o qual conduz os demais soldados para sua vingança, formalmente engendrando a ação e grande parte dos diálogos. Todavia, ele não é um herói comum. Parece-nos que seu *locus* é mais complexo, exibindo contradições e incoerências que o afastam radicalmente de uma configuração convencional. Tomando uma das atribuições do herói tradicional – a empatia e identificação por parte do público – percebemos que Musgrave, no modo

⁴⁹ “MRS. HITCHCOCK. All wrong, you poured it out all wrong! I could ha’ told you last night if only I’d known – the end of the world and you thought you could call a parade. In control – you!” (ARDEN 1959, p. 187-188).

épico, põe paulatinamente em evidência que se deve desconfiar de sua missão. Nessa perspectiva, ele é um dos meios formais encontrado pelo narrador/dramaturgo para abandonar de vez o dramático e se inserir na seara do épico, tendo por primazia o desvelamento de contradições que, por sua vez, escapam ao alcance do drama e da agência do herói burguês.

A vingança de Musgrave é, simultaneamente, da ordem do individual e do coletivo, já que ele enfatiza algo de grande dimensão – a guerra, da esfera coletiva, portanto, do épico – afetando a vida das pessoas civis e militares como ele. Desse modo, ocorre uma identificação com seu propósito para logo em seguida haver uma não-identificação. Tal alternância se dá por quase todo o entrecho até que a empatia pelo herói se esgote com a recusa final dos trabalhadores, considerando-se, sobretudo, seu método de ação. A perspectiva da Sra. Hitchcock sobre o herói em seu problemático messianismo ressalta a necessidade de se lançar um olhar analítico épico e dialético. Por um lado, o plano do sargento é sumariamente condenável. No entanto, em comparação com o conformismo dos trabalhadores no desenlace da peça, a radicalidade de Musgrave é um elemento de destaque.

3.4.2. O papel central das contradições de Musgrave

Na cena em que Musgrave ajuda os trabalhadores, impedindo que eles sejam pegos pelas autoridades, constata-se que, aparentemente, ele não está fora de si, num desejo de vingança descontrolado. Contudo, quando acoberta a morte de seu soldado Sparky, a plateia é levada a desconfiar de suas intenções. A partir desses contrastes – se não condutas contraditórias – coloca-se um problema político central da peça, isto é, se afinal os fins justificam os meios. Arden parece construir essa ambiguidade cristalizada na personagem Musgrave, deliberadamente de modo a levar os espectadores a uma reflexão, – o que, no entanto, exigiria uma perspectiva dialética, causando incômodo no público e crítica, que em geral esperam um percurso linear, sem contradições e sobre o qual não é necessário posicionar-se politicamente.

Remetendo-nos às críticas que Arden sofreu por deixar o final de suas peças “aberto”, sem resolução ou com um posicionamento claro por parte da obra, reafirma-se sua filiação a uma matriz teatral épica que, ao invés de negar os problemas da realidade por conta de sua complexidade, abarca-os formalmente e toma-os para discussão. Richard Gilman (1966) aponta que

Para Arden, entretanto, não há escolhas claras [...], algo que mantém suas peças em uma percepção de atualidade social. De novo e de novo, de uma forma ou de outra ele questiona [...] o que nós poderíamos chamar de humanidade da política, seu papel e sua função como o processo e a medida de nossa vida em comum (GILMAN 1966, p. 55)⁵⁰.

Nesse sentido, a peça de Arden integra um debate importante no teatro do pós-Guerra britânico e que diz respeito à própria função política dessa expressão artística, ponto sensível que progressivamente se tornou mais claro para o dramaturgo ao abandonar o circuito teatral de Londres e dedicar-se a montar suas peças explicitamente de esquerda e formalmente mais experimentais com teatros comunitários.

Com a mescla entre ação política, heroísmo individual e messianismo, vem à tona a questão moral que emerge das atitudes de Musgrave. Sua complexidade advém do fato de decisões coletivas de amplas consequências serem tomadas por um indivíduo imbuído da lógica que combate, fanático e que sofre as repercussões do contexto em que está inserido – um Império inerentemente violento e que se utiliza sistematicamente das guerras para expansão e manutenção de suas riquezas, tanto na colônia quanto na metrópole.

Com isso, tendo em vista o aspecto moral, o que deve ser questionado é que tipo de sociedade engendra indivíduos como Musgrave, contraditório (também ele é vítima do sistema) e potencialmente perigoso: para si, para os seus e quiçá para o sistema – ainda que seu messianismo ao final o impeça de alterar, minimamente que seja, a macroestrutura. Numa perspectiva dialética, o espectador deve alternar entre a análise do individual e do coletivo, visando a uma síntese que possa porventura engendrar um posicionamento no âmbito do real.

Efetivamente, partindo de um ponto de vista épico brechtiano, o foco não deveria repousar tão somente na questão moral individual e sim no problema social e estrutural abordado: “Sem a realização do inferior [valores sociais], ma[i]s básico, não se desenvolve e frutifica o superior [valores morais]” (ROSENFELD 1977, p. 175). Parece-nos que Arden, por seu turno, apresenta através das contradições individuais, a própria lógica do plano sócio-histórico – aqui a violência e exploração perpetradas pela Império – e que engendram ações extremas e radicais – no caso, o complicador desejo

⁵⁰ For Arden, however, there are no clear choices (...) which is what keeps his plays anchored in a perception of social actuality. Again and again, in one form or another, he questions (...) something we might call the humanness of politics, its role and function as the process and measure of our life in common (GILMAN 1966, p. 55).

de vingança religioso do sargento que se sobrepõe à busca racional e idônea por apoio junto aos trabalhadores.

Musgrave, ainda que seja o primeiro a querer implementar sua “dança”, dialeticamente, parece também ser aquele que sofre de modo mais profundo os desdobramentos da guerra. Na cena em que os soldados estão na taverna e ocorre a morte de Sparky, Musgrave está dormindo, tendo horríveis pesadelos, e é acordado pela Sra. Hitchcock, sofrendo certamente dos efeitos provindos da situação que viveu ao ver seu companheiro, o soldado Billy Hicks, ser morto e, em seguida, nativos inocentes serem assassinados por suas mãos a mando de superiores.

Se com o herói do drama burguês havia valores e ideais por ele defendidos que não necessariamente estavam postos em cena nas falas, para Musgrave sua tarefa é clara: fazer sua “dança” na terra, codinome para a contraditória intenção de conscientizar e assassinar. O messianismo adiciona outra significação ao sofrimento apontado acima, a dimensão religiosa. Com efeito, o messianismo de Musgrave se mostra através da noção de dever (*duty*) e de combate a tudo que represente anarquia. Desse modo, o sargento tem em seu horizonte que há algo a ser feito, uma missão que supostamente vem de Deus, materializada num compromisso pessoal e político. A apresentação dessa missão desde o início deve colocar o espectador em alerta ao perceber que a paixão religiosa pode conduzir a uma ação política de sérias consequências negativas para os envolvidos, antecipando no modo épico as contradições do sargento e que, ao contrário do esperado por ele, na verdade afastarão os trabalhadores.

Musgrave é um fanático, e interpreta as escrituras ao pé da letra, dispondo-se a matar para colocar suas ideias em prática. O que percebemos é que mesmo que suas motivações de implicações políticas como a conscientização sejam válidas por se dizer da atuação possível dos indivíduos, ele se encontra influenciado pelo substrato religioso, prejudicial para uma ação politicamente eficaz. Portanto, em Arden, a complexidade da ação política de Musgrave parece estar em foco e os ideais heroicos e messiânicos do protagonista atuam como empreendimentos formais distanciadores. Arden apresenta-se do extremo da situação para que o público possa perceber onde podem chegar os indivíduos diante de uma realidade complexa – um Império implacável com todos que desejam questioná-lo –, incluindo aí o posicionamento dos trabalhadores.

Dentro da ideia de messianismo, Musgrave segue o padrão dos líderes messiânicos e tem um desfecho desfavorável ligado às implicações políticas e,

sobretudo, econômicas de seu plano. Na verdade, esses desfechos se dão porque esses líderes conseguem mobilizar massas de indivíduos em torno de uma causa, geralmente de potencial consequência política. No caso da peça britânica, porém, o sargento não consegue obter adesão dos cidadãos, nem dos trabalhadores da mina. Em primeiro lugar, por acreditarem que ele serve às autoridades, posteriormente por entenderem como se dará sua “dança na Terra”.

Musgrave é, por conseguinte, um líder messiânico que se encontra sozinho em sua missão. Aqueles que estão com ele se encontram ali por motivos não religiosos; e, por isso, o propósito que acreditam poder cumprir talvez fosse mais genuíno por se aproximar da ideia de conscientização, como é o caso de Hurst – em seu discurso contra as autoridades – e Attercliffe, de posicionamento pacifista. Ao final, parece estar em questão, como estava para Brecht, da necessidade que uma sociedade tem de heróis ou de líderes messiânicos que sozinhos salvem o corpo social de um mal maior, aqui a violência da guerra imperial britânica, empregada com vistas a ganhos financeiros.

Para Musgrave, a ideia religiosa de dever toma grandes proporções, sendo aquilo que o move: desmascarar para a cidade a realidade da guerra. Musgrave não conhece outra maneira de fazer isso senão com a violência que tanto o incomoda. O desejo de mudança é perpassado por um discurso religioso fanático e, para empreender sua “dança” libertadora, ele se associa aos diabólicos métodos do próprio sistema que combate.

A ação de Musgrave é problemática por ser fruto de uma motivação simultaneamente terrena e divina. Seu apreço pela ordem e por evitar que a anarquia tome conta da cidade entra em clara incompatibilidade com a alteração de lógica que propõe. Afinal, o cerne de seu dever é uma mudança estrutural com a qual ele parece não querer lidar em sua religiosidade messiânica vingativa – mudança que poderia advir de uma atuação radical revolucionária em associação com os trabalhadores, contra o sistema imperial ou, pelo menos, contra as autoridades locais. Sua lógica é, afinal de contas, exatamente aquela que condena: violência e mortes, vingança e abuso de poder.

Em suma na peça *Serjeant Musgrave*, o (anti-)herói tem por objetivo denunciar as atrocidades da guerra e, para tanto, quer empreender outras atrocidades. Numa lógica reprodutora de um padrão já conhecido, Musgrave age de acordo com os mecanismos do sistema que o precede e cerceia suas possibilidades de ação. Atuando como expressivo recurso de estranhamento épico e como problematizador da empatia em relação ao protagonista, seu “heroísmo” e messianismo são objetos de questionamento;

cenário no qual, em contrapartida, a potencial radicalidade do sargento parece ser o único ponto positivo de sua missão a ser enfatizado. Uma das questões, inegavelmente de impulso épico – e inclusive de expressiva atualidade – que se apresenta a Musgrave e, por extensão, àqueles que se deparam com a peça parece ser: há uma real possibilidade de combater o sistema sem usar de suas mesmas armas, mecanismos e estratégias?

3.5. O papel formal do Barqueiro

3.5.1. Caracterização da personagem

Ao nos determos sobre a figura do Barqueiro (*Bargee*), podemos apontá-lo, num primeiro momento, como contraposto à “divindade” representada por Musgrave; uma personagem matreira, sagaz e ardilosa que se põe sempre “do lado que está ganhando”. Arden, em sua introdução à peça, o descreve como “algo grotesco, um corcunda (apesar de que isso não deve ser muito enfatizado), muito rápido em seus movimentos, com um instinto natural para a intriga e a enganação” (ARDEN 1959, p. 92)⁵¹.

Caracterizado por Mary B. O’Connell como uma espécie de demônio “que invoca visões de Belzebu; em seus rápidos acessos de simpatia e rejeição por Musgrave [...] (O’CONNELL 1970, p. 358)⁵², na cena em que Musgrave enuncia as atrocidades da guerra e exhibe o esqueleto de seu companheiro como o resultado daquelas, o Barqueiro rapidamente toma as armas, postando-se ao lado do sargento:

BARQUEIRO. Eu estou com você, general!

MUSGRAVE. Você?

BARQUEIRO. Ninguém menos! Eu o servirei com esta beleza de arma! Pilhar e perturbar! (*Ele sobe correndo o praticável, pega o rifle da caixa e o recarrega.*) Quando começamos a arrombar os bares? Ou as casas de penhora e tudo mais – quem topa um saque? (ARDEN 1959, p. 179)⁵³.

⁵¹ “something of a grotesque, a hunchback (though this should not be over-emphasised), very rapid in his movements, with a natural urge towards intrigue and mischief” (ARDEN 1959, p. 92).

⁵² “which conjures up visions of a Beelzebub; in his rapid avowals and disavowals of sympathy for Musgrave (...)” (O’CONNELL 1970, p. 358).

⁵³ BARGEE. I’m with you, general!

MUSGRAVE. You?

BARGEE. Nobody else! I’ll serve you a lovely gun! Rapine and riot! (*He scrambles on to the plinth, picks up a rifle from the box and loads it.*) When do we start breaking open the boozers? Or the pawnshops and all – who’s for a loot? (ARDEN 1959, p. 179).

Grant Edgar McMillan (1973), em seu ensaio *The Bargee in "Sergeant Musgrave's Dance"*, parte da conexão da peça de Arden com histórias populares tradicionais próprias do folclore britânico – através de elementos como a cor vermelha do uniforme dos soldados (ao estilo vitoriano, conforme a Introdução do autor), o norte (onde se localiza a cidade), o inverno (estação do ano no momento da peça) e outras metáforas e símbolos utilizados –, apontada também por Mary B. O'Connell, para sustentar sua interpretação de que, com a figura do Barqueiro, configura-se um tom pessimista emanado pela peça. De acordo com o teórico: “Eles [a população] não conseguem reconhecer o mal quando ele assume a máscara de uma alegria espevitada” (MCMILLAN 1973, p. 501)⁵⁴. Ou como conclui: “No final, ele [Barqueiro] se junta à dança da “regeneração” e as pessoas da cidade e os Dragoons o aceitam como um deles, aparentemente esquecendo sua sede de sangue anterior” (MCMILLAN 1973, p. 503)⁵⁵.

Para o estudioso, a peça configura-se como pessimista, pois o Barqueiro sai “vitorioso”, apoiado pelo povo e disposto a repetir sua conduta quantas vezes for necessário. Em suma: “Com estes eventos em mente, o final da peça pode ser mais profundamente pessimista do que muitos críticos acreditam” (MCMILLAN 1973, p. 502)⁵⁶. O que parece questionar a interpretação do autor é que, como no texto de O'Connell, a personagem do Barqueiro é considerada principalmente em seu prisma diabólico, quase sobrenatural, perdendo-se de vista seu caráter político e o que ele representa nesse âmbito.

Destarte, a adoção de uma perspectiva maniqueísta – isto é, considerando a personagem como representante de um ou outro lado somente –, ou ainda pelo viés folclórico ou metafísico nos impediria de notar os problemas que a figura do Barqueiro implica para o entrecho e sua relação com a realidade, ou seja, para analisar essa personagem – bem como a personagem Musgrave – mais profundamente é necessário adotar uma ótica dialética. Sendo assim, mesmo “diabólico”, o Barqueiro tem muito de terreno e humano, talvez mais do que de demoníaco, o que só se pode afirmar tomando uma posição distanciada, épica e dialética.

⁵⁴ “They cannot recognize evil when it assumes the mask of boisterous fun” (MCMILLAN 1973, p. 501).

⁵⁵ “He joins in the dance of “regeneration” at the end and the townspeople and Dragoons accept him as one of them, having apparently forgotten his earlier blood-lust” (MCMILLAN 1973, p. 503).

⁵⁶ “With these events in mind, the end of the play may be more profoundly pessimistic than most critics believe” (MCMILLAN 1973, p. 502).

Outrossim, aparentemente, a questão do pessimismo colocada por McMillan é, simultaneamente, válida e inválida. Ainda que essa personagem encerre aquilo que há de mais humano sob a égide do sistema capitalista – a mobilidade de valores e a necessidade de prezar pela sobrevivência, entre outros aspectos –, tendo por base um substrato épico, isso é motivação para se buscar explicações na realidade que engendra esse tipo de indivíduo. Desse modo, o pessimismo deve criar espaço para um “idealismo” que se traduza em racionalização que gere mudança, de mentalidade e quicá estrutural através de ações coletivas revolucionárias. Portanto, o efeito de “pessimismo”, para um teatro que bebe na fonte do épico, poderia ser um meio para se atingir o objetivo de levar leitores e espectadores ao desejo de mudança.

O Barqueiro é o primeiro que se coloca ao lado de Musgrave, apesar de denotar que não compreende exatamente a mensagem que o sargento quer transmitir. É o que se percebe no excerto citado acima em que, ao se postar em apoio ao sargento, ele também conclama um butim, através do qual as pessoas da cidade certamente seriam roubadas e talvez até mortas. Por conseguinte, o Barqueiro não está de fato contra a guerra, e sim o contrário, contrapondo-se a Musgrave nesse quesito, porém aproximando-se dele no desejo de usar de violência para alcançar seus objetivos individuais. Sua intenção é que a guerra e a violência se perpetuem conquanto traga-lhe vantagens. Nesse sentido, o Barqueiro parece *a priori* delinear uma alegoria do próprio sistema capitalista.

3.5.2. Representação do sistema ou sua maior vítima?

Dentro da lógica capitalista, em que imperam as leis de mercado e a produção e venda de mercadorias manufaturadas, a guerra é um grande disparador do desenvolvimento econômico dos donos dos meios de produção e, por extensão, das autoridades, frequentemente a eles relacionadas. Na peça, por exemplo, a relação entre política e mercado é inequívoca na figura do prefeito, dono da mina, ou seja, possuidor de poder econômico e político. Para o benefício dos capitalistas, na situação de guerra há, certamente, crescimento econômico, já que indústrias como a de alimentos, vestuário e, sobretudo, armas, seguiriam a todo vapor para dar conta de abastecer um conflito que tende a se estender por meses ou anos. Portanto, para tal sistema e, especialmente, para aqueles que se beneficiam dele, a guerra configura-se como um ótimo negócio.

Para o Barqueiro, a conjuntura que interessa é aquela que lhe traga vantagens

imediatas, seja ela a paz ou a guerra e que lhe garanta, evidentemente, sua sobrevivência. Por isso, quando os *dragoons* adentram as portas da cidade e a conjuntura passa a ser outra, ele rapidamente muda a mira em direção a Musgrave e, desse modo, safa-se de ser preso com os outros:

De repente MUSGRAVE move sua arma para apontar para os Dragoons. O BARQUEIRO levanta seu rifle e aponta para as costas de MUSGRAVE.

BARQUEIRO. Sargento, mãos ao alto!

[...]

BARQUEIRO. Eu peguei ele, soldado! Eu peguei ele! Crooked Joe o pegou Senhor Prefeito (ARDEN 1959, p. 183-184)⁵⁷.

Nessa similaridade com o próprio sistema econômico, que desfruta da guerra enquanto esta lhe possibilita extrair vantagens, é patente que a personagem Barqueiro não tem o menor pudor em trocar de lado, sempre que conveniente. Esse não comprometimento com qualquer valor ou conduta coerente opõe-se exatamente à figura de Musgrave, que se mantém a qualquer custo dentro de suas crenças e princípios. Tais personagens estão constantemente em paralelo, em proximidades e afastamentos, em um movimento formal dialético que, no modo épico, previne a plateia de apreensões maniqueístas ou resoluções fáceis.

Essa semelhança do *modus operandi* do Barqueiro com o sistema econômico parece se reforçar diante do fato de que o sistema capitalista não encontra soluções coerentes às suas incongruências inerentes e mostra-se inevitavelmente contraditório, mudando sua “mira” de acordo com o lado que oferecer melhor mercado, menores impostos e mão de obra mais barata. Em verdade, o Barqueiro, desde o início da peça, é uma personagem sobre quem o público é levado a supor que não seja confiável. É ele quem avisa a Sra. Hitchcock sobre a chegada dos soldados e indica-lhes a hospedaria dela (denotando ser um “homem de negócios”, pois tem interesse no bom relacionamento com a dona da taverna) e que, posteriormente, conta em primeira mão às autoridades da cidade sobre a chegada dos soldados em troca de uma moeda para beber. Ele avisa ainda os mineiros sobre a *Gatling Gun* a fim de que eles a roubem de Musgrave e seus homens:

⁵⁷ *Suddenly MUSGRAVE swings the gun to point toward the Dragoons. The BARGE up his rifle and sticks it into MUSGRAVE'S back.*

BARGE. Serjeant, put your hands up!

[...]

BARGE. I've got him, soldier! I've got him! Crooked Joe's got him, Mr. Mayor (ARDEN 1959, p. 183-184).

BARQUEIRO. Você consegue disparar uma Gatling Gun?

WALSH (*olhando para os lados*). Eu não sei.

BARQUEIRO. Se você quer mesmo uma revolta, por que não fazer direito? Vamos lá, eu digo... (*Ele dá um pulo, assoviando 'Michael Finnegan' e olha de volta, convidando.*)

WALSH (*considerando*). Hum, hum? Que canoeiro malicioso e esperto, hein? Bem – tudo bem, então me diga! (ARDEN 1959, p. 141-142)⁵⁸.

Sua conduta é aquela do próprio sistema: adequar-se aos mais diversos contextos, fazer o que for preciso para sobreviver e tirar o máximo de vantagens das situações que se apresentam. Por exemplo, o Barqueiro trai aquele que era seu par enquanto vítima de um sistema opressor e o vê ser preso sem esboçar qualquer reação. Pelo contrário, está disposto a atirar se for preciso para garantir sua sobrevivência e comemora logo em seguida a prisão do sargento – prisão esta precedida da morte de dois soldados. Enquanto em relação a Musgrave parece haver uma oposição no que se refere aos mineradores, o Barqueiro tem uma conduta a qual estes se assemelham em menor escala. Isso fica sugerido quando o Barqueiro e os trabalhadores se reúnem na celebração de apaziguamento, regada a cerveja e dança. Ao final, a manutenção da paz e da ordem e a convivência dos trabalhadores atestam seu conformismo.

Em verdade, pode se caracterizar o Barqueiro também como representante daqueles que estão na base da pirâmide social, aqueles a quem as possibilidades de sobrevivência e de uma vida digna estão cerceadas. Desse modo, a caracterização da personagem como alegórica do sistema capitalista pode ser estendida à apreensão de que, dialeticamente, ele se configura como sua maior vítima, pois enquanto despossuído por excelência e não pertencendo ao grupo de trabalhadores da mina, sua motivação primeira é sua sobrevivência, não importando a quem tenha que se aliar para mantê-la. Ao sistema econômico, é sobremodo útil manter tais indivíduos, dispostos a tudo, já que nada mais lhes pode ser tirado além da própria vida e qualquer coisa que obtiverem será lucro.

A diferença dos trabalhadores em relação ao Barqueiro se encontraria no fato de que há, pelo menos na figura de Walsh – único trabalhador nomeado –, certo pesar e a consciência de que a situação final poderia ser diferente caso o sargento não tivesse um

⁵⁸ BARGEE. Could you shoot a Gatling gun?

WALSH (*looking at him sideways*). I don't know.

BARGEE. If you really want a riot, why don't you go at it proper? Come on, I'll tell you... (*He hops out, whistling 'Michael Finnegan' and looking back invitingly.*)

WALSH (*considering*). Aye, aye? Crooked, clever, keelman, eh? ... Well – all right – then tell me! (ARDEN 1959, p. 141-142).

plano messiânico baseado em vingança e violência gratuita. Nesse sentido, se os mineradores de certo modo retratam a situação do movimento proletário, ela é dialética ao mostrar seu potencial de luta e tanto mais suas fragilidades diante do poderio do sistema, o qual possui inclusive aliados entre as camadas mais baixas, no caso o Barqueiro e, ao final, os demais trabalhadores.

O Barqueiro, por sua vez, não tem qualquer peso na consciência ou problema moral ao optar pelo que lhe parece mais vantajoso e a rubrica indica que é ele quem inicia a dança de restabelecimento da ordem na cidade.

BARQUEIRO.

Cerveja de graça. Ainda está aqui.

Chega de pensar. Bebida fácil.

Fim de um sonho muito, muito ruim. Despeje o fluxo borbulhante.

Ele tira a tampa do barril e começa a encher os canecos.

OFICIAL. O inverno acabou. Deixemos a vida voltar ao normal.

BARQUEIRO. Aye, aye, voltar ao normal.

Ele está passando as canecas para as pessoas. Ele começa a cantar e todos se juntam, aos poucos (ARDEN 1959, p 185)⁵⁹.

Ele representaria, destarte, uma etapa a qual os mineradores não chegaram ainda, isto é, uma total traição de classe despudorada e que tem graves consequências para os indivíduos na base da pirâmide social, vide o que ocorre com os soldados – mortos, ou presos para depois serem enforcados – e o que provavelmente espera os trabalhadores sob a “normalidade” do sistema vigente – voltar à paz e à ordem, na verdade, significa a naturalização da violência e exploração, conforme deixa claro a cena de entrada dos *dragoons*. Dialeticamente e como contraponto ao Barqueiro, Arden, através da personagem Walsh, parece ressaltar que a luta dos trabalhadores não estaria perdida e que há uma semente de consciência, isto é, que os trabalhadores poderão encontrar seus próprios métodos de luta e enfrentamento ao sistema.

3.5.3. Expedientes épicos

A personagem Barqueiro tem expressiva importância por sua conduta

⁵⁹ BARGEE.

Free beer. It's still here.

No more thinking. Easy drinking.

End of a bad bad dream. Gush forth the moaning stream.

He takes the bung out of the barrel and starts filling tankards.

OFFICER. The winter's broken up. Let normal life begin again.

BARGEE. Aye, aye, begin again!

He is handing the mugs to the people. He starts singing, and they all join in, by degrees (ARDEN 1959, p. 185).

ambivalente, que aparenta não ter sido colocada na peça gratuitamente – em verdade, grande parte das personagens são incoerentes e contraditórias, algo que certamente também não se configura como uma coincidência. O Barqueiro, ao contrário de Musgrave, não tem princípios irrepreensíveis que se mantêm a despeito de suas consequências. Colocadas em paralelo em momentos como a oração de Musgrave na qual o Barqueiro está às suas costas satirizando e parodiando, a presença do expediente épico de ironia aparece como que chamando o espectador a analisar suas ações – tanto de Musgrave quanto do Barqueiro – e avaliar sua validade dentro daquele contexto.

O comentário épico leva-nos a questionar o discurso de Musgrave a partir do efeito gerado pelo recurso da paródia, já que o Barqueiro “*parodia sua atitude pelas costas*”⁶⁰ e, afinal: “*Este tirou rapidamente seu chapéu na conclusão da oração de MUSGRAVE e agora fica parado olhando solenemente para o Céu. Ele dá um sorriso debochado e sussurra: ‘Amém’*” (ARDEN 1959, p. 123)⁶¹. De acordo com Anatol Rosenfeld, a paródia é um recurso “que se pode definir como o jogo consciente com a inadequação entre forma e conteúdo” (ROSENFELD 2014, p. 156). Aqui, o Barqueiro pelo gesto (forma) satiriza o discurso religioso do sargento (conteúdo), estabelecendo um elemento cômico num momento supostamente solene, expediente típico do épico e que aproxima o espectador/leitor do Barqueiro de modo a estranhar a religiosidade de Musgrave.

Com efeito, Mary B. O’Connell o caracteriza como “uma personagem medieval que serve como um coro para cutucar a “plateia” de atores-mineiros e observadores sedentários” (O’CONNELL 1970, p. 358)⁶², apontando mais uma camada de apreensão da função formal dessa figura, delineada por Ann Messenger como um bobo shakespeariano, no que se refere ao seu papel dentro da peça ao “comentar sardonicamente as expectativas e ações das demais personagens” (MESSENGER 1972, p. 310-311)⁶³. Assim como a Sra. Hitchcock em alguns momentos da peça, ele cumpre

⁶⁰ “*parodies his attitude behind his back*” (ARDEN 1959, p. 123).

⁶¹ “*The latter has whipped off his hat at the conclusion of MUSGRAVE’S prayer, and now he stands looking solemnly up to Heaven. He gives a sanctimonious smirk and breaths: ‘Amén’*” (ARDEN 1959, p. 123).

⁶² “(...) a distinctly medieval character who serves as a chorus to prod the “audience” of actor-colliers and sedentary observers” (O’CONNELL 1970, p. 358).

⁶³ “*comments sardonically on the expectations and doings of the other characters*” (MESSENGER 1972, p. 310-311).

o papel de narrador épico intervindo no curso da ação através de comentários, “cutucando” o público, tanto o da praça pública quanto a real que assiste/lê a peça.

Desse modo, na rubrica inicial do terceiro ato, pode-se perceber o uso de mais uma técnica épica em torno do Barqueiro: “*O papel do BARQUEIRO nesta cena é importante. Como não há multidão, as falas são direcionadas diretamente ao público, e o BARQUEIRO atua como uma espécie de mestre de cerimônias para criar as reações da multidão*” (ARDEN 1959, p. 162)⁶⁴. Enquanto comentador da peça, ele se dirige diretamente à plateia, rompendo com a quarta parede – isto é, a convenção dramática de que a peça “é” a realidade – e solicita do público as reações que se esperaria das pessoas na praça da cidade. Quebrando com a ilusão própria do drama burguês tradicional, essa técnica serve ao fim de distanciar ao chamar a atenção para o que se encontra além da história apresentada, que é ficcional, a qual não deve então ser tomada enquanto escape do mundo real – ou somente entretenimento, o conhecido caráter “culinário” a que se referia Brecht – e sim motivação para a reflexão sobre ele.

Pela via do cômico, o Barqueiro tem ainda um apelo popular farsesco que o torna verossímil em decorrência de sua aproximação com a ideia de uma velha figura malandra e artilosa, possivelmente comum entre as classes populares. Essa espécie de verossimilhança provinda da contradição de suas ações pode também ser objeto de questionamento. Comentando o teatro épico em relação ao palco naturalista, Walter Benjamin (2017) ressalta o uso feito por Brecht dos elementos do real, reorganizados para afastar o espectador e produzir o estranhamento. Para ele, “O espectador as reconhece como verdadeiras – não com a complacência do naturalismo, mas com espanto” (BENJAMIN 2017, p. 13).

O Barqueiro é apreendido com o espanto de se perceber sua verossimilhança e, seguindo a interpretação proposta, enquanto emblema ou a maior vítima de um sistema que assegura a manutenção da ordem e do *status quo* sob a aparência de um corcunda matreiro e amigável. Sua presença é ambígua, já que ele “ajuda-nos a ver a pomposidade vazia das figuras do *Establishment* e por seus gestos pantomímicos e ecos irônicos deflagra e ao mesmo tempo alerta-nos sobre os perigos do absolutismo dogmático de fanáticos como Musgrave” (STEINBERG 1977, p. 451)⁶⁵. Espécie de

⁶⁴ “*The role of the BARGEE in this scene is important. As there is no crowd, the speeches are delivered straight to the audience, and the BARGEE acts as a kind of fugleman to create the crowd-reactions*” (ARDEN 1959, p. 162).

⁶⁵ “helps us to see the empty pomposity of the Establishment figures and by his pantomimic gestures and

clown farsesco, atuando como importante elemento épico, o Barqueiro instiga o público a questionar suas próprias atitudes (falta de valores, corrupção e traição de classe, por exemplo) e o quanto elas lhe são “naturais”.

Seu papel como comentador da ação das demais personagens é notável, a exemplo da cena do discurso do prefeito em que atua como que um “secretário”, repetindo suas palavras e o parodiando (“remedando-o” de fato). Ou ainda quando narra a luta dos soldados com os trabalhadores que acontece fora da cena, quando estes tentavam roubar a *Gatling Gun* seguindo seus conselhos. Ao final, é uma verossimilhança não desejada, pois ele representa mais um elemento que impede as ações políticas de se concretizarem – as de Musgrave e dos trabalhadores. Por fim, sua conduta de traição, amoralidade e cinismo acoplados a seu caráter contraditório, não é senão fruto de uma realidade contraditória e um sistema do qual ele mesmo parece formalmente ser uma alegoria e seu resultado mais perverso enquanto último indivíduo na escala social da peça, o que nos impede afinal de elegê-lo como único responsável pelo fracasso dos soldados e trabalhadores.

Simultaneamente, o Barqueiro é a personagem encarregada de executar grande parte das músicas cantadas na peça. Com isso, atua em contraponto à ação, ao comentá-la e construir narrativas através de seus versos sempre presentes. Percebe-se que, seguindo o modelo brechtiano, Arden povoa sua peça com músicas, as quais, quebrando com o andamento da ação, tecem comentários de caráter narrativo, constituindo-se momentos de reflexão para os espectadores. Segundo Rosenfeld:

A música, o texto e os outros elementos, longe de se apoiarem e intensificarem mutualmente para constituir uma síntese de grande efeito opiático, deveriam ao contrário comentar-se e criticar-se reciprocamente, a fim de que “o espectador não seja levado pelo caminho da empatia...” (ROSENFELD 1977, p. 165).

Conforme salientado, é próprio da escrita de John Arden o uso de uma linguagem mais poética e da retomada de estruturas mais tradicionais, as quais, na peça, se dão em forma de músicas ou poemas declamados. Para Arden, há algo na quebra e no estranhamento que a linguagem poética promove e que pode ser aproveitado para efeitos programáticos na atualidade. Em nossa visão, esses efeitos parecem ser aqueles próprios do teatro épico e que encontram na caracterização do Barqueiro relevante meio de expressão. Destaca-se na peça, como exemplo de quebra da concatenação dramática

ironic echoes deflates and at the same time alerts us to the dangers of the dogmatic absolutism of zealots like Musgrave” (STEINBERG 1977, p. 451).

através da música, a melodia de “Michael Finnegan”, entoada como assovio pelo Barqueiro durante toda a peça e que somente na dança de restauração do final se concretiza em palavras:

Havia um velho homem chamado Michael Finnegan
 Ele tinha bigode em seu queixo-egan
 O vento venho e soprou sobre eles de novo
 Pobre velho Michael Finnegan –
 Começa de novo –
 Havia um velho homem etcetera ... (ARDEN 1959, p. 185)⁶⁶.

Seu caráter cíclico ao longo da ação e sua letra, que ressalta a temática de uma retomada a um estado de coisas, denota uma estrutura épica não linear, isto é, em “espiral”, conforme destaca Anatol Rosenfeld ou ainda como descreve Paul W. Day (1975) tal canção “ênfatiza o fato de que o poder permanece onde estava” (DAY 1975, p. 248)⁶⁷. O conteúdo sócio-histórico parece se concretizar em forma dramática na medida em que se percebe que enquanto o papel cumprido pelo Barqueiro existir – alegoria do próprio sistema capitalista em toda sua perversidade para com os mais pobres, inclusive ele mesmo um deles – e permanecer em cena no palco da luta política, a volta à normalidade em um eterno “começar de novo”, isto é, tal circularidade desesperadora pode, por conseguinte, incomodar o espectador.

Em suma, essa personagem parece concentrar inúmeros empreendimentos formais épicos os quais servem ao propósito de questionar a compreensão da ação e levar o público a tomá-la com estranhamento, em seu sentido brechtiano (*Verfremdungseffekt*). Nessa perspectiva, o Barqueiro caracteriza-se como mais uma personagem de função complexa na peça, seja por seu conteúdo e, mormente, sua forma – e que em nossa visão alegoriza o próprio sistema econômico ao simultaneamente aproveitar-se dos demais sendo ele talvez sua maior vítima ao ser utilizado pela mesma engrenagem geradora das guerras e que sagazmente tenta destruir qualquer possibilidade de revolta dos indivíduos. A presença do Barqueiro na peça é de tal modo desestruturante que, em nova montagem da peça, Arden o retirou, aparentemente de modo a restringir as possibilidades de interpretação – alvo da maioria das críticas

⁶⁶ There was an old man called Michael Finnegan
 He had whiskers on his chin-egan
 The wind came out and clew them in agen
 Poor old Michael Finnegan –
 Begin agen –
 There was an old man etcetera... (ARDEN 1959, p. 185).

⁶⁷ “emphasizes the fact that power remains where it was” (DAY 1975, 248).

negativas da peça –; não obstante, nessa ocasião o autor abriu mão de um expressivo elemento épico de sua peça e que, por isso mesmo, exige um esforço racionalizante e dialético dos leitores, dos espectadores e da crítica.

3.6. A complexidade da noção pacifismo

A questão do pacifismo e do uso ou não da violência na mudança social se encontram presentes em algumas das peças de Arden. Nota-se que, desde meados da década de 1950 – com a peça *The Waters of Babylon*, a qual trata da possibilidade de um ataque terrorista em Londres durante a passagem de um diplomata soviético –, tais temáticas já preocupavam o autor, que percebia o problema dos movimentos que reivindicavam mudanças, mas que não tinham praticamente nenhuma influência nas instâncias de tomadas de decisão coletivas.

O líder indiano Mahatma Gandhi (1869-1948), por exemplo, antes da independência da Índia do Império Britânico, em 1947, estabeleceu sua conhecida postura política, uma forma de atuação baseada na desobediência civil e em princípios de não-violência (*Satyagraha*). Dentro daquele contexto e com o apelo popular do líder, essa conduta contribuiu para que a luta pela independência se concretizasse. O que, por outro lado, não impediu que as autoridades e forças de repressão do Império reagissem à não-violência com intensa violência. Posteriormente, ao chegar à Índia, John Arden e Margaretta D’Arcy tomaram contato, ainda que num cenário posterior, com esse *modus operandi*, o qual, junto com a questão do anarquismo, tem conexões com sua dramaturgia.

Conforme mencionado, para um dramaturgo politizado como John Arden, estava colocada desde a década de 1950 a problemática de se alcançar mudanças sociais por meios institucionais ou mesmo pacíficos. No contexto britânico, com a mudança de governo do partido trabalhista para o conservador, muitos dos problemas das classes trabalhadoras, como a pobreza e o acesso aos aparelhos sociais do Estado de Bem-Estar Social retornavam à pauta, estando mascarados pelo avanço e consolidação da sociedade afluyente e do poder de consumo do cidadão médio.

Essa questão se encontra, por exemplo, em Jimmy Porter, a personagem revoltada de John Osborne que percebe o quanto sua ação política enquanto indivíduo se encontra cerceada e impedida. Quais seriam os meios de reação, principalmente dos jovens pobres chamados de “rebeldes” ou “vagabundos”, perante uma sociedade

progressivamente corporativa sob a égide do capitalismo e, portanto, sistematicamente excludente e violenta? Qual seria o alcance dessa juventude em termos de atuação efetivamente política e ameaça ao sistema para além de assuntos de moral e costumes?

O fato de Arden trazer a discussão acerca do pacifismo, especialmente através da personagem Attercliffe, sinaliza-nos o quanto esse tema ganhava espaço no período pós-Guerra a ponto de adquirir forma teatral. Durante esse período, os jovens – principalmente nas universidades –, motivados pela carnificina da Guerra do Vietnã, advogariam algo similar à postura de Gandhi, retribuindo a brutalidade policial com flores. Na Grã-Bretanha, o que encontrou expressiva popularidade foi o movimento pelo desarmamento nuclear, principalmente entre a juventude, intelectuais e artistas, incluindo dramaturgos como Arden, que esteve envolvido com o *Committee of 100*, grupo que defendia ideais anti-guerra e que firmou sua atuação no início dos anos 1960.

Diante desse panorama de crescente ativismo político entre a juventude em que havia discussões sobre anarquia e pacifismo e a instauração da sociedade afluyente; Arden, em fins dos anos 1950, propõe um retorno ao século XIX para investigar o quanto o pacifismo ou seu oposto, o que talvez chamássemos hoje de terrorismo, uma “vingança” de proporções coletivas, poderia conceber mudanças estruturais significativas almejadas pelo corpo social em meio às contradições do Império e a violência de seu sistema econômico.

Para a esquerda mais tradicional, por outro lado, o modo mais garantido de efetiva mudança era a revolução de caráter socialista/comunista, que envolvia, em linhas gerais, a tomada do poder pelos trabalhadores e a socialização dos meios de produção. Na Grã-Bretanha, entretanto, tradicionalmente um ponto de vista fabianista detinha certo espaço e alcançou adeptos, os quais acreditavam que o Estado deveria se responsabilizar pelo avanço social através dos meios institucionais de concorrer às eleições e melhorar o aparelho estatal pela aplicação de medidas típicas do Estado de Bem-Estar Social.

Todavia, o que se mostrou evidente nas décadas de 1950-60 foi que as diferenças entre os partidos não eram tão delimitadas e que o partido trabalhista havia perdido com o tempo seu embasamento junto aos trabalhadores, opondo-se aos sindicatos, por exemplo. A atuação política dentro do sistema estabelecido demandava assim uma profunda racionalização acerca dos meios possíveis de romper com a lógica capitalista de guerra e violência, que há muito tempo mantinham as autoridades em suas posições de poder. Com isso, estabeleceram-se no plano teórico, a título de exemplo, os

intelectuais das revistas *New Left Review* e *Anarchy* – essa última com expressiva influência sobre Arden.

Do outro lado do espectro, estava a experiência da Revolução Cubana de 1959 – mesmo ano da estreia de *Serjeant Musgrave's Dance*. Sua oposição ao capitalismo, a tomada do poder político e a implantação de um Estado socialista, além de sua aproximação com a União Soviética assustaram o bloco capitalista, especialmente os Estados Unidos, potência que garantiu nas décadas seguintes a derrocada do bloco comunista. O exemplo, todavia, estava dado: a revolta armada poderia conduzir à tomada do poder pelos revolucionários militarizados – nesse aspecto relativamente parecidos com aqueles de Arden – e a mudança para um regime socialista, assunto brevemente mencionado no enredo de Musgrave quando este é chamado de “socialista” pelos mineradores. Nesse sentido, o processo violento de descolonização e mesmo a Revolução Cubana parecem epicamente ecoar e influenciar a apreensão da peça, já que tais eventos estavam dados na materialidade histórica recente.

Na peça de Arden, o embate entre perspectivas radicalistas e pacifistas se dá inclusive dentro do mesmo grupo de soldados, tomando forma nas personagens Musgrave e Attercliffe, respectivamente; e, fora do âmbito teatral, essa discussão se faz presente no contexto do pós-Guerra. Sobre a interpretação usual de sua obra como “pacifista”, Arden comenta na Introdução à peça:

Completo pacifismo é uma doutrina muito difícil: e se esta peça parece advogar isso com talvez alguma timidez, é provavelmente porque eu sou naturalmente um homem tímido – e também porque eu sei que se me batem, eu muito facilmente devolvo a agressão: e eu não me importo de pregar de modo muito confiante aquilo que eu não tenho certeza que consigo praticar (ARDEN 1959, p. 93)⁶⁸.

Esse caráter ambivalente da própria realidade sócio-histórica emerge na declaração do dramaturgo, que alterna entre a crença de que o pacifismo seria uma alternativa à lógica violência-violência e a ideia de que talvez não seja possível defender uma postura completamente pacifista. Mais do que simplesmente escolher conscientemente mostrar pontos de vista conflitantes, a peça formaliza teatralmente um debate importante do pós-Guerra e que não encontrou respostas definitivas, mostrando-se carregado de contradições, ambivalências e incertezas. A exemplo de Brecht, Arden

⁶⁸ Complete pacifism is a very hard doctrine: and if this play appears to advocate it with perhaps some timidity, it is probably because I am naturally a timid man – and also because I know that if I am hit I very easily hit back: and I do not care to preach too confidently what I am not sure I can practice (ARDEN 1959, p. 93).

parece mostrar os problemas subjacentes aos posicionamentos – no caso de Musgrave, a religião; das autoridades, os interesses econômicos – e os meios de ação possíveis e, sobretudo, desejáveis dentro do contexto contraditório que se apresenta.

Na cena três do primeiro ato, em que os soldados fazem uma ronda na cidade e terminam por discutir e reafirmar sua missão, Attercliffe, o soldado mais velho e pacifista, revoltado, questiona o objetivo do bando:

ATTERCLIFFE (*gravemente*). Todas as guerras, Sargento Musgrave. Eles têm que se voltar contra todas as guerras. Você vem falar que a guerra colonial é uma guerra sem honra? Eu sou um soldado, eu nunca tive honra. Eu ia lá pra matar pela Rainha, eu fiz isso pelo soldo, essa era minha vida. Mas eu tenho uma nova vida agora. Depois de uma noite de trabalho, eu disse: chega de matança.

HURST (*animado*). É hora de fazer nossa *própria* matança.

ATTERCLIFFE. Não, garoto, não é (ARDEN 1959, p. 122)⁶⁹.

Nessa cena, Attercliffe é aquele que reafirma, principalmente a Hurst e ao próprio Musgrave, o propósito original da missão dos soldados, isto é, a abrir os olhos da população como forma de buscar justiça e redenção ao que tiveram que fazer com a população da colônia. O que ocorre, porém, é que a “dança” de Musgrave se torna que um eufemismo para mais matança, não de nativos da colônia, mas de civis da metrópole. E seus discursos concorrentes, de Attercliffe e Musgrave, encontram apoiadores em Sparky e Hurst, respectivamente: o primeiro acaba rejeitando a missão de Musgrave e decide fugir com Annie; o segundo ameaça a população local com a *Gatling gun* na cena clímax na praça pública (após o fracasso de seu discurso de consciência de classe endereçado aos trabalhadores).

Ambos acabam tendo como fim a morte, ressaltando novamente a ambivalência de Arden ao não “defender” nenhum lado, característica que desde a estreia da peça intriga e incomoda a crítica, que via nisso uma tentativa de isenção ou “neutralidade”. Em nossa perspectiva, esse jogo de lados advém muito mais da sedimentação de um substrato épico dialético brechtiano no solo teatral britânico e que condensa em material dramaturgico os posicionamentos por vezes opostos que estavam em discussão no pós-Guerra – como aquele referente ao radicalismo político vs. pacifismo.

Attercliffe encerra em si uma contradição latente, que é a de pertencer a um

⁶⁹ ATTERCLIFFE (*gravely*). All wars, Serjeant Musgrave. They've got to turn against all wars. Colonial war, do we say, no war of honour? I'm a private soldier, I never had no honour, I went killing for the Queen, I did it for me wages, that wor my life. But I've got a new life. There was one night's work, and I said: no more killing.

HURST (*with excitement*). It's time we did our *own* killing.

ATTERCLIFFE. No, boy, it isn't (ARDEN 1959, p. 122).

grupo que tem uma missão sangrenta – pois o enfrentamento ao sistema e às autoridades dificilmente se daria por vias estritamente pacíficas – e, simultaneamente, rejeitar a matança, já presenciada na guerra colonial. Como Musgrave e o Barqueiro, ele exhibe um caráter ambíguo e contraditório que vai da sua reivindicação pacifista por toda a peça até sua permanência ao lado de Musgrave na prisão. Esse movimento de aproximações e afastamentos entre as personagens ocorre em diversos momentos na peça, como quando Attercliffe e Musgrave têm que apartar uma briga entre os mineradores:

ATTERCLIFFE (*empurrando o minerador para trás com força*). Hey, ey, ey ey-ey fica calmo garoto, fica calmo! Meu Deus, você podia ter matado ele... Não...
 ATTERCLIFFE *tremendo todo*.
 MINEIRO DEVAGAR. Por que ele não poderia se quisesse?
 ATTERCLIFFE (com grande paixão) Nós tivemos o suficiente por hoje – chega disso.
 MUSGRAVE (*segurando ATTERCLIFFE para acalmá-lo*) Pare aí! (ARDEN 1959, p. 133)⁷⁰.

Attercliffe e Musgrave, como lados diferentes de uma mesma moeda, se complementam em sua função na peça de representar tais extremos. É o que fica visível na cena três do segundo ato: diante do abandono de Sparky, Hurst se propõe a impedi-lo e Attercliffe intervém. Em luta corporal com a baioneta, Sparky é atingido e morre. Attercliffe entra em pânico por acreditar que foi o responsável pela morte do soldado e, portanto, por trazer à tona a face mais terrível de sua missão, a violência e o assassinato, rejeitados desde o princípio e aqui infligidos contra o seu próprio companheiro:

HURST. Ele está morto. Ele está morto. *Eu* não fiz isso. Não fui eu. Não.
 ATTERCLIFFE. Morto?
 HURST. Claro que ele está morto. Cravada no estômago. Foi você. Sua mão. Você matou ele.
 ATTERCLIFFE. Não pode ser.
 HURST. Você matou.
 ATTERCLIFFE (*estupidamente*). Eu estou com a baioneta.
 HURST. Sim, e você matou ele.
 ATTERCLIFFE. Ai meu Deus! (ARDEN 1959, p. 154)⁷¹.

⁷⁰ ATTERCLIFFE (*pulling the COLLIER fiercely back*). Hey, ey, ey, ey-ey, hold it there, boy, hold it there! My God, you might ha' killed him. No...
 ATTERCLIFFE *is trembling all over*.
 SLOW COLLIER. Why shouldn't he if he wants to?
 ATTERCLIFFE (*with great passion*). We've had enough o' that already – no more, no more of it.
 MUSGRAVE (*holding ATTERCLIFFE to quiet him*). Stop it there! (ARDEN 1959, p. 133).

⁷¹ HURST. He's dead. He's dead. *I* didn't do it. Not me. No.
 ATTERCLIFFE. Dead?

Diante da dúvida sobre quem matou Sparky, Hurst se apressa em acusar Attercliffe que, aceitando a culpa, entra em desespero, por se considerar até então um pacifista. Ao final, ele demonstra sua ingenuidade ao presumir que não haveria derramamento de sangue, já que a posição de Musgrave é exatamente oposta à sua: rapidamente o sargento ordena que o corpo de Sparky seja escondido, pois esse acontecimento poderia impactar negativamente sua missão. O sargento presume, a partir de uma perspectiva fanática messiânica, que a conscientização e o apoio dos habitantes da cidade não viriam sem o uso de violência, ou pelo menos de ameaças. Nesse sentido, Musgrave pressupõe (e de certo modo os subestima) a alienação dos cidadãos, incluindo os trabalhadores da mina.

Na economia da peça, Attercliffe parece ter por função fazer uma espécie de contraponto a Musgrave, ressaltando a necessidade da conscientização das massas e a busca por apoio contras as guerras. Mesmo que por vezes ele aparente ser ingênuo e idealista acerca dos modos como isso pode ocorrer, isto é, a despeito de seu desejo ser genuíno, faltam-lhe meios reais de atuação – pois a resposta das autoridades ao pacifismo certamente seria também a violência –, o que acaba o contrapondo a Musgrave que, apesar de advogar um dever religioso vingativo, está disposto a levar seus propósitos às últimas consequências.

Na cena final, em que é avaliada toda a cena anterior, Attercliffe e a Sra. Hitchcock unem-se numa perspectiva otimista sobre a ação frustrada de Musgrave. Com efeito, essas personagens parecem ser as únicas que confiam no sargento e em seu julgamento. A Sra. Hitchcock é, no entanto, menos inocente que o soldado ao ressaltar que a celebração da dança da paz e da ordem é passageira e que os cidadãos um dia cairão em si.

Attercliffe, por sua vez, reitera seu posicionamento pacifista, embora não tenha conseguido se manter fiel a ele e a missão de Musgrave tampouco tenha obtido sucesso. Em verdade, ao colocar Attercliffe até o fim ao lado de Musgrave, Arden aponta que o pacifismo do velho soldado não encontra resultados diante da violência do sistema, muito maior e cruel, e parece gerar somente uma revolta candente, potencialmente útil

HURST. Of course he's dead. He's stuck in the gut. That's you. Your hand. You killed him.

ATTERCLIFFE. I can't have.

HURST. You did.

ATTERCLIFFE (*stupidly*). I've got the bayonet.

HURST. Aye, and you've killed him.

ATTERCLIFFE. O Holy God! (ARDEN 1959, p. 154).

inclusive, se direcionada aos verdadeiros inimigos das classes mais baixas, conforme denota Hurst em uma de suas falas.

Attercliffe resume seu desencanto com o desenrolar da missão dúbia que levou a cabo junto ao sargento:

MUSGRAVE. Eu a trouxe [a guerra] para acabar com ela.

ATTERCLIFFE. Para acabar com ela por suas regras: não é nada bom. Ela está certa e você errado. Não pode curar sífilis com promiscuidade. Sparky morreu por causa de suas malditas regras. Da mesma forma que o outro [Hurst] (ARDEN 1959, p. 188)⁷².

Ambas as posições, de Musgrave e Attercliffe, são controversas e Arden ao propor analisar pela via do épico as atitudes do sargento, evidencia os elementos positivos do pacifismo de Attercliffe. Por outro lado, parece estar no horizonte do dramaturgo caracterizar a dificuldade da manutenção de um posicionamento pacifista quando o sistema e as autoridades que o endossam estão dispostos a tudo para mantê-lo intacto. Em mais uma camada de significação que pode ser apreendida a partir da função formal das personagens, Attercliffe também parece prestar-se a um propósito épico de possibilitar um estranhamento em relação a Musgrave e sua missão, algo corroborado pela perda de empatia que gradativamente se estabelece no que se refere ao sargento e a empatia que Attercliffe pode suscitar ao defender Musgrave em seus fins, mas questioná-lo em seus meios – debate esse frequente em relação ao posicionamento pacifista.

Considerando essa questão, o viés épico conduz a uma aproximação com a posição da Sra. Hitchcock, a qual embora critique o modo como a missão foi conduzida, salienta a necessidade de que algo seja feito, pois a exploração e violência do sistema para com os trabalhadores continuarão e, possivelmente, serão intensificadas após o enforcamento dos soldados. E esse quadro decerto exigirá uma atitude mais contundente do que o pacifismo de Attercliffe, isto é, algo similar à radicalidade de Musgrave, único aspecto do método do sargento que poderia ser aproveitado no enfrentamento às estruturas de poder.

Nesse sentido, parece-nos equivocado o argumento de Richard Gilman (1966), que rejeita a classificação da peça como “política”. Ao colocar em análise o radicalismo e o pacifismo, em seus pontos positivos e, notadamente, negativos nas circunstâncias

⁷² MUSGRAVE. I brought it [the war] in to end it.

ATTERCLIFFE. To end it by its own rules: no bloody good. She's right, you're wrong. You can't cure the pox by further whoring. Sparky died of those damned rules. And so did the other one [Hurst] (ARDEN 1959, p. 188).

dadas na peça, afigura-se que a peça categoricamente ratifica um posicionamento político. Tanto mais se considerarmos que através da função da Sra. Hitchcock ao final da peça, o narrador épico – a despeito de focar a problemática forma de luta dos militares, em detrimento da luta de classes em pauta na cidade – parece apontar que a luta dos trabalhadores, que parte de uma importante demanda do real, tem uma perspectiva futura e será retomada quando eles caírem em si. Dialeticamente, diante do fanatismo de Musgrave, o narrador épico ressalta o idealismo de Attercliffe, com o qual a peça é encerrada na canção-poema do pacifista, que vislumbra um futuro promissor:

Pois a maçã tem uma semente que crescerá
Em vívida e calma alegria
Para crescer uma florescente árvore frutífera
Pra sempre e por um dia.
Com fal-la-la-the-dee, toor-a-ley,
Para sempre e por um dia.
Eles vão nos pendurar um pouco mais alto do que as macieiras
crescem sargento. Você não acha que podemos começar um pomar?
(ARDEN 1959, p. 190)⁷³.

Aqui se insere novamente o épico que, propondo uma discussão sobre os mecanismos do sistema e as perspectivas de ação revolucionária, afinal não conclama a um pessimismo e conformismo, pelo contrário. O fracasso da radicalidade messiânica de Musgrave e o pacifismo controverso de Attercliffe não impedem que se perceba que a História é passível de mudança e, portanto, uma concepção épica e dialética não pode ser pessimista e conformista, mas avistar oportunidades futuras, originadas em um aprendizado no presente, como parece denotar a Sra. Hitchcock.

Attercliffe exprime a problemática da postura de não se devolver violência com violência perante uma configuração sistêmica que se utiliza indistintamente dela para atingir seus objetivos. Desse modo, a posição contraditória e dialética se torna aquela do próprio espectador, que é chamado a refletir sobre as possibilidades de ação, que podem ir de um extremo a outro: do pacifismo de Attercliffe ao radicalismo de Musgrave. Considerando uma leitura épica brechtiana, a peça não parece definir explicitamente qual deles é o mais efetivo, mas, pelo prisma dialético, que pode ser que não seja um ou

⁷³ For the apple holds a seed will grow

In live and lengthy joy

To raise a flourishing tree of fruit

For ever and a day

With fal-la-la-the-dee, toor-a-ley,

For ever and a day.

They're going to hang us up a length higher nor most apple-trees grow, Serjeant. D'you reckon we can start an orchard? (ARDEN 1959, p. 189-190).

outro, mas ambos em conjunção e intersecção, aproximações e afastamentos; consoante as condições revolucionárias dadas na realidade sócio-histórica vigente.

3.7. Método e o subenredo grevista

3.7.1. Aliança entre soldados e trabalhadores

Percebe-se que há na peça, no modo épico, um subenredo que parece ter uma função para além de uma ação de apoio àquela principal. No teatro épico, conforme teorizado por Peter Szondi e Anatol Rosenfeld, a unidade de ação característica do drama tradicional é abandonada em prol da criação de subenredos por vezes em caráter episódico, que fragmentam a história única de poucas personagens preconizada no drama e possibilita formalmente abordar questões de maior envergadura da ordem do coletivo.

No caso da peça de Arden, o subenredo dos grevistas cumpre esse papel de contraposição à narrativa principal ao serem os trabalhadores aqueles que desde o início desconfiam da real intenção de Musgrave. Sua desconfiança não é injustificada, pois certamente as figuras de autoridade, assim que pudessem, usariam de soldados – seja o destacamento de Musgrave, seja os *dragoons* – para abafar o movimento grevista ou mesmo incentivando o alistamento militar para se livrarem dos trabalhadores. A cautela dos mineradores com relação a Musgrave aparece desde o primeiro contato com os soldados, no qual os trabalhadores reafirmam seu propósito: “Tem um sindicato nessa mina, e nós somos fortes. Quando falamos greve, é greve, todos nós: são nossos punhos, e são piquetes, pedras e pés. Se você trabalha escavando a mina você tem aço nas botas – olha!” (ARDEN 1959, p. 118)⁷⁴.

O leitor/espectador nota então que há uma luta dos trabalhadores em curso por melhores condições de trabalho que poderia se associar à luta de Musgrave: contra as autoridades, o abuso de poder e as atrocidades que elas cometem àqueles que se colocam no caminho de seus interesses econômicos. A possibilidade de uma coalizão entre mineradores e soldados é, todavia, questionada na sequência do diálogo em que fica claro que talvez não haverá cooperação entre aqueles que são explorados:

⁷⁴ “There’s a Union made at this colliery, and we’re strong. When we say strike, we strike, all ends of us: that’s fists, and it’s pick-hefts and it’s stones and it’s feet. If you work in the coal-seam you carry iron on your clogs – see!” (ARDEN 1959, p. 118).

MINEIRO AGRESSIVO. E você luta por sua vida quando é preciso.
 MUSGRAVE. Alguns de nós lutam também.
 MINEIRO SÉRIO. Ah, não, soldadinho. Você luta por dinheiro. Sai pelo mundo numa coisa chamada expedição punitiva, contra o que vocês chamam de rebeldes, e atiram em homens nas ruas. Mas não aqui. Estas são as *nossas* ruas (ARDEN 1959, p. 118)⁷⁵.

As diferenças entre os lados são ressaltadas, dado que os mineradores acreditam que os soldados estão na cidade também para impedir e abafar sua greve. Com efeito, mesmo que soubessem desde o início da verdadeira intenção de Musgrave, possivelmente não faria diferença, uma vez que o sargento diz se opor ao que chama de desordem e anarquia, embora lute contra uma estrutura da qual está imbuído, criando ele mesmo certa anarquia, tomada em seu senso comum. Apesar disso, paradoxalmente, Musgrave ajuda os trabalhadores a fugirem após eles tentarem roubar a *Gatling gun* – aconselhados pelo ardiloso Barqueiro – e acaba os livrando de serem presos, sobretudo Walsh, seu líder.

MUSGRAVE (*puxando WALSH pela lapela e empurrando ele*). Ouça aqui. Eu o estou vendo, e sei quem *você* é, ninguém me deu isso – (*ele toca suas listras*) – por não conhecer os homens pelos seus jogos. Agora eu vou te dizer uma palavra, te digo duas e lhe direi. (*Ele abaixa a voz.*) Você e eu somos irmãos –
 WALSH (*em grande ironia*). Por Deus! Um Socialista Radical! Cuidado, soldado, cuidado. Quer ser enforcado?
 MUSGRAVE (*muito seriamente*). Não estou brincando. Eu falo sério. Muito sério. Irmãos em Deus – (ARDEN 1959, p. 140)⁷⁶.

Ressalta-se aqui a ironia de Walsh ao ver uma posição diferente daquela esperada, isto é, soldados que se dizem irmãos dos trabalhadores, considerando Musgrave um subversivo e daí “socialista radical”, apresentando ao final o tipo de punição que rege aquela sociedade: a violência do governo da rainha Vitória na forma

⁷⁵ PUGNACIOUS COLLIER. And you fight for your life when it's needed.

MUSGRAVE. So do some others of us.

EARNEST COLLIER. Ah, no, lobster, You fight for pay. You go sailing on what they call punitive expeditions, against what you call rebels, and you shoot men down in streets. But not here. These street is *our* streets. (ARDEN 1959, p. 118).

⁷⁶ MUSGRAVE (*gripping WALSH by the lapel and drawing him away*). Now listen here. I can see you, and *you* what you are, I wasn't given these – (*he touches his stripes*) – for not knowing men from ninepins. Now I'm telling you one word and I'm telling you two, and that's all. (*He lowers his voice.*) You and me is brothers –

WALSH (*in high irony*). Eh begod! A Radical Socialist! Careful, soldier, careful. D'ye want to be hanged?

MUSGRAVE (*very seriously*). No jokes. I mean this. I mean it. Brothers in God – (ARDEN 1959, p. 140).

de enforcamento. A violência perpetrada pelo Império Britânico se mostra em todas as dimensões possíveis: no controle da vida dos soldados e em sua punição quando eles se revoltam, nas condições precárias de trabalho e na repressão de movimentos organizados de trabalhadores. Ironicamente e denotando uma estrutura épica em espiral, Musgrave e Attercliffe recebem a condenação antecipada por Walsh, para a qual ele e os demais trabalhadores indiretamente colaboraram ao aceitarem passivamente a restauração da ordem, conforme desejada pelas autoridades.

Para Musgrave, existe uma compatibilidade entre suas posições, ainda que Walsh não a perceba. Ao ser chamado de irmão, o minerador ironiza chamando Musgrave de socialista, algo improvável para um soldado. Ao que o sargento completa: “irmãos em Deus”. Daí sua diferença: o movimento dos mineradores trata de sua vida material mais imediata e de uma luta antes de tudo política e econômica, porque trata da subsistência e condições de trabalho coletivas, em suma a luta de classes. Para Musgrave, a proximidade de suas “missões” se daria pela via religiosa, o que simultaneamente os afasta, se não os opõe de fato – considerando principalmente que a figura religiosa oficial da peça, o pastor, se encontra ao lado dos mantenedores do sistema.

Ao saber da morte de Sparky através da revelação de Annie em praça pública e ouvir Musgrave dizer que foi apenas um acidente e Attercliffe utilizar a frase constante do sargento, “não importa”, Walsh afirma:

(Ele se volta para os outros MINEIROS) Se vocês querem apoiá-los depois do que eles fizeram com seu próprio companheiro e nenhum desses idiotas consegue contar a mesma história, vocês são livres para tomar sua maldita decisão e ir (ARDEN 1959, p. 182)⁷⁷.

A decepção dos trabalhadores, em especial de seu líder, é de perceber que a missão de Musgrave, dita religiosa, utiliza das mesmas armas que combate. A coerência que eles apresentaram até então – fazer uma greve e exigir condições dignas de trabalho, dispostos a lutar contra soldados e autoridades, mesmo que alguns se sentissem inclinados a se alistarem – se choca diretamente com os propósitos de Musgrave e suas inúmeras contradições: missão religiosa e vingança; conscientização sobre a guerra e combate à “anarquia”; apoio aos trabalhadores e descaso com a morte de Sparky, fruto dessas mesmas incoerências. O resultado dessas contradições é

⁷⁷ *(He turns to the other COLLIERS.)* If you want to stand by 'em when they've done for their own mucker and not one of the bastards can tell ye the same tale, well, you're at your damned liberty and take it and go (ARDEN 1959, p. 182).

percebido no paralelismo formal construído entre as personagens Sparky e Billy Hicks: ambos mortos jovens, inocentes, tendo os corpos escondidos e depois revelados como forma de justificar/enfrentar uma revolta violenta e que foi contraditoriamente responsável por suas mortes.

Walsh e os trabalhadores colocam-se em oposição ao plano de Musgrave antes mesmo de Annie revelar a morte de Sparky, por acreditarem que a necessidade de solucionar a questão “local” deveria se sobrepor à “global”, isto é, que seus problemas imediatos (a fome conforme apontado posteriormente pela Sra. Hitchcock ao falar da motivação e resultado da greve) seriam mais importantes que aqueles das guerras do Império, que estariam “distantes”. Tal perspectiva é, porém, desmentida pelo final da peça, o qual exhibe o triunfo daquela mesma violência, presente na colônia e trazida à metrópole, seja pelos soldados, seja pelos *dragoons*, demonstrando que ambas questões são faces diferentes e combinadas de um mesmo projeto de dominação:

WALSH (*irritado*). Agora olha aqui, olha aqui, o que você *está* tentando fazer? Você vem aqui implorando por apoio, ah você espancou e matou, seguindo seus negócios, que dó: mas nós não estamos interessados! Você que dê um jeito no seu próprio sofrimento e nos deixe com o nosso – temos suficiente e de sobra! (ARDEN 1959, p. 175)⁷⁸.

De um ponto de vista dialético, a posição de Walsh justifica-se, considerando que ele e os demais trabalhadores se encontram sob o jugo do prefeito, dono da mina, responsável por determinar a precariedade de seu trabalho, situação que demanda uma ação urgente e a qual não poderia “ser abandonada” por conta de questões consideradas “distantes”. Por outro lado, a aproximação com Musgrave e os soldados – que trazem inclusive uma nova tecnologia de armamento, a *Gatling gun* – poderia lhes garantir mais chances de luta, a partir de uma aliança com os militares desertores.

Também inviabiliza tal aliança, o fato de que os trabalhadores são tratados pelos soldados na mesma lógica em que opera o Império, isto é, seus modos de ação determinados verticalmente por aqueles que se consideram acima e que querem impor sua agência: a metrópole através da exploração do trabalho materializada nas figuras de autoridade locais, por um lado e, por outro, os soldados requisitando apoio, porém, determinando os métodos de atuação. Nesse sentido, a situação dos trabalhadores parece

⁷⁸ WALSH (*irritated*). Now look, look here, what *are* you trying to get? You come to this place all hollering for sympathy, oh you’ve been beating and murdering and following your trade boo-hoo: but we’re not blood interested! You mend your own heartache and leave us to sort with ours – we’ve enough and to spare! (ARDEN 1959, p. 175).

se equipar à dos próprios nativos das colônias, que tinham seu destino definido por aqueles em posse do poder político, econômico e militar.

Acerca do posicionamento do prefeito, há que se ressaltar que Arden coloca uma fala em que ele tenta escusar as condições que engendraram a greve:

O preço do ferro caiu, eu tive que cortar meus lucros, tive que demitir meus homens. Estão dizendo que farão greve, então eu fecho os portões. Não podemos viver assim para sempre. Há duas maneiras de resolver essa mina – uma é construir uma ferrovia aqui e cortar os custos do transporte, o que leva dois anos e um Ato do Parlamento, apesar de que Deus sabe que eu quero fazer isso. A outra é limpar metade da população, inventar algo para distraí-los, desviar suas mentes para outra coisa. A Rainha tem suas guerras, ela tem rebeliões. Além-mar. Tudo bem. Bata nos tambores desses camaradas pela cidade, eu colocarei uma libra por cada xelim real que o sargento pagar. Casacos vermelhos e bandeiras. Livre-se dos arruaceiros. Bataques e pífanos e glória (ARDEN 1959, p. 108)⁷⁹.

Ora, seu discurso pífio é emaranhado de contradições, pois se por um lado ele se diz “amarrado” às burocracias, isto é, impossibilitado de aprovar a construção de uma ferrovia, por outro lado, seu desejo é aproveitar-se do alistamento para se livrar dos agitadores. Nesse sentido, mesmo que inicialmente pudesse se reconhecer que o prefeito também encontra limitações políticas para solucionar os problemas dos trabalhadores, é evidente por sua fala que seu principal interesse é manter seus ganhos, ainda que para isso tivesse que pagar para que os trabalhadores se alistassem e deixassem a cidade, provavelmente para morrer nas colônias, assim como Billy Hicks. Tanto o prefeito quanto as demais autoridades possuem um lado e, definitivamente, não é aquele dos trabalhadores, tampouco aquele dos soldados desertores, pois nenhum deles lhes garantirá lucros e a manutenção da exploração vigente.

Por mais que ambos os grupos estejam se propondo a denunciar problemas relevantes e interconectados, as atrocidades da guerra e a exploração do trabalho, há uma importante diferença de método que os afasta: Musgrave está disposto a matar para levar a cabo sua missão, algo que os trabalhadores aparentemente recusam. Para os trabalhadores, parece que a violência justifica-se somente como resposta à repressão à sua greve, sendo que a rejeição à violência gratuita dos desertores não os impedem de

⁷⁹ The price of coal has fell, I've had to cut me wages, I've had to turn men off. They say they'll strike, so I close me gates. We can't live like that for ever. There's two ways to solve this colliery – one is build the railway here and cut me costs of haulage, that takes two years and an Act of Parliament, though God knows I want to do it. The other is clear out half the population, stir up a diversion, turn their minds to summat else. The Queen's got wars, she's got rebellions. Over the sea. Al right. Beat these fellers' drums high around the town, I'll put one pound down for every Royal Shilling the serjeant pays. Red coats and flags. Get rid o' the troublemakers. Drums and fifes and glory (ARDEN 1959, p. 108).

perceber, dialeticamente, que poderiam utilizar da *Gatling gun* para ameaçar as autoridades, se resguardar em caso de confronto e exigir pelo menos condições dignas de trabalho – ainda que no episódio da tentativa de roubo da arma tenham sido alvo de uma emboscada (frustrada) por parte do Barqueiro, evidenciando desde meados da peça a fragilidade do movimento grevista em termos de estratégia e organização.

3.7.2. Consciência de classe

Como contraponto a Musgrave e demonstrando a similaridade de suas reivindicações, a personagem Hurst exprime uma consciência de classe bem próxima daquela que pretensamente é dos trabalhadores:

HURST. Aqueles com quem queremos lidar não são pra variar, você e seus amigos, mas um pouco acima. Aqueles que nunca se machucam. (*Ele aponta para o PREFEITO, o POLICIAL e o PASTOR.*) Ele. Ele. Ele. Vocês acabam com eles, e nunca machucarão vocês de novo. E eles não nos mandarão pra machucar ninguém também. Mas se vocês os deixam quietos, nós três seremos mortos – e pior, nós seremos esquecidos – e todo a maldita matança começará de novo! (ARDEN 1959, p. 180)⁸⁰.

Ao apontar quem seriam os verdadeiros inimigos, isto é, as autoridades políticas, econômicas e religiosas – mantenedoras do *status quo* e, principalmente, da exploração de militares e trabalhadores, Hurst exibe uma expressiva consciência de classe, até então inesperada e disposta a ser colocada em luta contra o sistema. Esta posição, todavia, é apagada pelo discurso religioso/vingativo de Musgrave que afasta os mineradores, impedindo o estabelecimento de uma aliança. Essa fala de Hurst parece, assim como em vários momentos na peça, levar ao questionamento acerca do que poderia ter acontecido caso as circunstâncias fossem distintas. Essa abertura para a visualização de uma conjuntura distinta da vista em cena é típica de uma apreensão épica, pois pressupõe a História como passível de mudança.

O dilema acerca do método de ação política ganha fôlego: qual seria a forma de luta mais eficiente por uma causa coletiva urgente? É possível estabelecer alianças com “inimigos” (como inicialmente parecem ser soldados e trabalhadores) em torno de

⁸⁰ HURST. The ones we want to deal with aren't for a change, you and your mates, but a bit higher up. The ones as never get hurt. (*He points at the MAYOR, PARSON and CONSTABLE.*) Him Him. Him. You hurt them hard, and they'll not hurt you again. And they'll not send us to hurt you neither. But if you let 'em be, them us three'll be killed – aye and worse, we'll be forgotten – and the whole bloody lot'll start all over again! (ARDEN 1959, p. 180).

causas comuns? Quais seriam os efeitos colaterais de ações extremas? Que preço se paga quando se opta pela omissão? Essas questões parecem surgir da sobreposição formal da ação secundária sobre a ação principal, isto é, do destaque dado ao enredo dos mineradores tomado em intersecção e paralelo com o entrecho primário. Em verdade, pode-se dizer que a ação secundária, da greve dos trabalhadores – tema caro ao teatro não dramático –, vem à frente por caracterizar um impasse que se encontra na própria realidade: o confronto entre uma questão imediata com outra supostamente distante, ambas de importância e impacto sobre os indivíduos, mas que não precisam ser vistas como excludentes entre si, e sim parte de uma mesma luta contra um sistema econômico eficiente no combate a seus contestadores, conforme a peça claramente deixa em relevo.

A contradição que se percebe na ação de Musgrave ao ajudar os trabalhadores e a possibilidade de que estes se juntem aos soldados no terceiro ato reforçam a configuração complexa do real, no qual os opostos não necessariamente se excluem, mas se confrontam e, imbricando-se, geram alguma espécie de síntese. Aqui, a percepção de que há métodos distintos – senão opostos – de enfrentamento de demandas difíceis nas quais existem relações de dominação e exploração, se sobressai. Musgrave e Walsh lutam contra estruturas fortes e que, quando enfrentam ações individuais revoltosas, normalmente sobrevivem, quando não se fortalecem.

Num movimento dialético, Arden parece apresentar a multiplicidade do real, marcada por confronto de opostos, os quais são pacificados ao final, com a entrada dos *dragoons*, cena na qual Musgrave e Attercliffe são presos e os trabalhadores se juntam às autoridades que até então desprezavam. Diante disso, as palavras de Walsh são intrigantes, ao demonstrar tanto seu sentimento de tristeza quanto uma racionalização acerca do ocorrido, percebida através da ironia de seu discurso:

WALSH (*com grande ressentimento*). A comunidade foi salva. Paz e prosperidade reinam. Nós somos todos amigos e vizinhos pelo resto do dia. Estamos todos resolvidos. De volta onde estávamos. O que fazemos agora? (ARDEN 1959, p. 185)⁸¹.

Embora a conduta do sargento fosse altamente questionável, não deixa de chamar atenção o fato de que aqueles que reivindicavam uma realidade diferente e se prontificavam a lutar por uma mudança rapidamente se acomodam. A salvação da

⁸¹ “WALSH (*with great bitterness*). The community’s been saved. Peace and prosperity rules. We’re all friends and neighbours for the rest of today. We’re all sorted out. We’re back where we were. So what do we do?” (ARDEN 1959, p. 185).

comunidade diante das ameaças de um fanático leva à ideia da necessidade de uma ordem que deveria ser mantida a todo custo, ainda que custasse o esmorecimento de um propósito de luta genuíno que buscava alterações substanciais no plano material imediato.

A rubrica final da cena um do terceiro ato mostra o processo de inércia de Walsh, que acaba por representar a derrota de todo o movimento operário e sua luta por uma causa coletiva:

(...) O BARQUEIRO enche as duas últimas canecas e passa uma pra WALSH, que se vira com raiva. O BARQUEIRO esvazia uma caneca e se junta na ponta da roda da dança, ainda segurando a outra caneca. Depois de mais uma volta ele acena de novo para WALSH. Dessa vez ele pensa por um momento, então amargamente joga seu chapéu no chão, rosna para o rosto impassível do DRAGOON, e se junta à dança, pegando a cerveja (ARDEN 1959, p. 185-186)⁸².

O enfraquecimento dos movimentos revoltosos e seu fracasso frente às forças de poder parecem se concretizar nas atitudes de Walsh e Musgrave, respectivamente: a aliança com as autoridades e a punição recebida delas. A exemplo das figuras de autoridade, a maior parte dos trabalhadores (com exceção de Walsh, o único a demonstrar certa consciência do erro cometido ao se juntarem aos *dragoons*) também não recebe nomes e são denominados por suas funções. Opostos entre si, Arden epicamente aponta a recorrência da postura social desses indivíduos através da preferência por nomeá-los por funções e não enquanto indivíduos “profundos”, como ocorreria no drama tradicional. O próprio dramaturgo reconheceu essa escolha ao argumentar que poderia ter apresentado a vida de cada uma das autoridades de modo mais “profundo”, o que não se aplicaria, porém, aos propósitos de *Musgrave* em sua constituição épica, que dispensa configurações mais pessoalizadas tanto das autoridades quanto dos trabalhadores, já que interessa mormente as situações sociais em que estão envolvidos.

No que se refere aos trabalhadores, ainda que se mostrem preocupados com suas condições mais imediatas e estejam dispostos a lutar por seus direitos, faltam-lhes, por outro lado, a força da radicalidade de Musgrave, denotando a necessidade urgente de se

⁸² [...] *The BARGEER fills the last two tankards and hands one to WALSH, who turns his back angrily. The BARGEER empties one mug, and joins the tail of the dance, still holding the other. After one more round he again beckons WALSH. This time the latter thinks for a moment, then bitterly throws his hat on the ground, snarls into the impassive face of the DRAGOON, and joins in the dance, taking the beer.* (ARDEN 1959, p. 185-186)

repensar métodos eficazes de atuação política. Destarte, toda a situação ocorrida parece servir de lição para os trabalhadores – e por extensão para os leitores/espectadores – que, através da personagem Walsh, reconhecem com pesar a volta à normalidade. É o que aponta a Sra. Hitchcock:

MUSGRAVE (...) – e todos estão dançando – todos eles – lá.
SRA. HITCHCOCK. Ah, mas não por muito tempo. E não é uma dança de felicidade. Aqueles homens estão com fome, por isso não tem tempo pra *você*. Mas um dia eles estarão satisfeitos, e os Dragoons terão ido embora, e aí eles se lembrarão (ARDEN 1959, p. 188)⁸³.

Ela ressalta que os eventos sucedidos eventualmente poderão servir de exemplo aos trabalhadores que, com a entrada dos *dragoons*, abaixaram a cabeça e logo em seguida comemoraram numa dança de apaziguamento e conformismo o restabelecimento da ordem ansiada pelas autoridades. Inicialmente, o diagnóstico acerca desses mineradores parece assim ser negativo: eles parecem pouco capazes de atuar coletivamente contra as autoridades. Pelo contrário: ao final, juntam-se a elas. Arden sinaliza com isso algumas das discussões que estavam postas no pós-Guerra e que ganhariam maior destaque nos anos 1950-1960 – como no debate acerca da anarquia e do pacifismo –, sobre a radicalidade na prática política e a urgência de se refletir sobre métodos de ação.

A cena clímax em praça pública é o principal momento em que as táticas políticas empregadas são questionadas em sua aplicação, limitações e consequências. Musgrave coloca em xeque a real possibilidade de influência, enquanto indivíduo ou pequeno grupo de rebeldes, em questões complexas do âmbito coletivo, as quais exigiriam uma atuação coletiva. Os mineradores, por sua vez, evidenciam a cooptação de toda uma classe que poderia representar um perigo às autoridades caso se organizassem e planejassem um levante expressivo e radicalizado.

Os métodos que os grupos de trabalhadores e soldados se propõem a adotar se diferenciam largamente. Nesse ponto, se constitui um questionamento decisivo da peça: quais meios, radicais ou pacíficos, surtem efeito no processo de conscientização das massas e na luta por mudanças estruturais profundas? Uma tentativa explorada pela peça, a de Musgrave e dos soldados, se frustra; a outra, de Walsh e dos trabalhadores,

⁸³ MUSGRAVE. [...] – and all they dancing – all of them – there.

MRS. HITCHCOCK. Ah, not for long. And it's not a dance of joy. Those men are hungry, so they've got no time for *you*. One day they'll be full, though, and the Dragoons'll be gone, and then they'll remember (ARDEN 1959, p. 188).

também falha conforme sinaliza a dança final, espécie de anticlímax da peça. Com essa “anti-dança” – como seria para Musgrave –, a intervenção do sargento, bem como aquela desejada pelos grevistas, prova-se ineficaz, e a única que, por ora, demonstra alguma consciência distanciada e crítica acerca dos acontecimentos parece ser a Sra. Hitchcock, comentarista épica da ação, especialmente em seu discurso na prisão ao visitar Musgrave e Attercliffe.

Mais uma vez, tal desfecho aparenta *a priori* ser pessimista em relação às possibilidades de atuação e mudanças estruturais, algo corroborado pela própria descrição da personagem Sra. Hitchcock apresentada por Arden: “Ela é claramente uma mulher com profundas simpatias e inteligência, a qual ela disfarça com um pessimismo sombrio normal do norte do país” (ARDEN 1959, p. 93)⁸⁴. O que parece impedir, porém, que se faça uma leitura pessimista é a percepção de que Arden pode estar propondo uma reflexão justamente pela chave negativa, problematizando os meios de atuação política, exibindo seus limites e as questões que poderiam se imiscuir e prejudicar seu desenvolvimento, como a religião, o fanatismo, a falta de planejamento e a cooptação de uma causa.

A expectativa em relação ao artifício formal do clímax é frustrada na obra do dramaturgo britânico, já que o plano de Musgrave malogra e aqueles que ele acreditava que estariam ao seu lado viram-lhe as costas e apoiam os *dragoons* e, por conseguinte, as autoridades. Nessa aliança, percebe-se ainda a força da alienação atuando sobre os trabalhadores e os impedindo de notar a quem estão se associando afinal. Evidentemente, para as autoridades e o sistema, esse véu ideológico é não somente necessário como oportuno para o restabelecimento da ordem, que nada mais é do que a prevalência da exploração sem que haja tentativas de revoltas.

A prisão do sargento é representativa de um anticlímax, estabelecendo uma quebra épica com o esperado e evocando certo pessimismo, que parece acenar para a conclusão de que, diante das forças de repressão enviadas pelos possuidores do poder, a luta de um homem só com vultos messiânicos pode não ser suficiente. Ademais, destaca a inviabilidade do sucesso de uma greve e da luta pelo fim da exploração dos trabalhadores sem que haja radicalidade e um posicionamento firme contra as autoridades opressoras.

As últimas falas da Sra. Hitchcock colaboram, entretanto, ao mesmo tempo, para

⁸⁴ “She is clearly a woman of deep sympathies and intelligence, which she disguises with normal north country sombre pessimism” (ARDEN 1959, p. 93).

uma leitura positiva, por apontar que os fracassos talvez sirvam como sementes de ações futuras que alterem as estruturas que ambos os movimentos, o de Musgrave e os soldados e o de Walsh e os trabalhadores, propunham-se a combater. Ao mostrar os erros e falhas de propostas radicais ou da falta de ação em relação ao poder enfrentado, a peça didaticamente coloca para reflexão a necessidade de se (re)avaliar os métodos mostrados no palco, levando os espectadores a indagar sobre sua aplicação ou não na realidade.

A música que encerra a peça, além de comentar toda a ação, quase que a resumindo, evoca a imagem de uma árvore frutífera que, associada ao discurso de Attercliffe, ressalta um olhar otimista de que os trabalhadores perceberão que foram capitulados e que permanecem sob o jugo violento de um sistema que os oprime e explora. A semente mencionada pela Sra. Hitchcock e por Attercliffe poderá florescer e gerar um pomar, ou seja, a análise dos erros cometidos pode engendrar uma mudança de postura necessária a ações políticas coletivas, organizadas e efetivas. Desse modo, Arden epicamente sugere que a realidade pode ser diferente e o sistema vigente derrotado, o que certamente não virá, todavia, nos moldes propostos por Musgrave; e que o potencial de luta de Walsh e os trabalhadores poderá num futuro vindouro gerar frutos. Caberia ao leitor/espectador especular então que métodos seriam esses e quais seriam seus principais desafios, limites e entraves.

3.8. O uso programático da parábola

3.8.1. O gênero parábola

No que tange à forma, o gênero literário parábola cumpre um importante papel para a compreensão da peça de John Arden – cujo subtítulo é “An Un-historical Parable”, isto é, “Uma parábola não-histórica” –, e de sua relação com o teatro épico brechtiano. A ligação entre tais autores perpassa o uso estratégico que fizeram desse gênero como meio de discutir os temas em pauta em seus respectivos contextos históricos.

A origem do gênero parábola remonta à Grécia Antiga, sendo mais popularmente conhecido, no entanto, por seu uso bíblico: as parábolas de Jesus Cristo presentes no Novo Testamento, como a Parábola do Filho Pródigo, dos Talentos, do

Semeador, etc. Na base desse gênero, se encontra uma alegoria⁸⁵, uma lição moral apreendida a partir de uma narrativa em geral simples e curta. No âmbito acadêmico, alguns autores, como Marco Antonio Sant’Anna (2010), se detiveram sobre suas características, analisando seus usos ao longo da História da Literatura, desde a parábola bíblica até a adoção do gênero no teatro de Bertolt Brecht e outros escritores do século XX.

Conforme denota Patrice Pavis (2017), a parábola se constitui de dois níveis: o da narrativa, isto é, a história contada, e o da alegoria, “a narrativa oculta, cuja alma deve ser descoberta pelo ouvinte” (PAVIS 2017, p. 276). No contexto bíblico, essa lição ou ensinamento moral (nível da alegoria) é o cerne e a motivação para se contar uma parábola (nível da narrativa). De acordo com Teresa Maria Grubisich (2007) em sua tese de doutorado, apoiando-se em outros estudiosos, há ainda nesse gênero um nível pragmático que se refere àquilo que a parábola deve gerar no ouvinte: no caso das parábolas bíblicas, a conversão religiosa e uma mudança de comportamento no plano da moral e dos costumes.

Sendo assim, as parábolas evangélicas contam uma história, como a do Filho Pródigo (na qual o pai dá a herança ao filho mais novo, que a esbanja em farras e, posteriormente, é recebido pelo pai “de braços abertos”). Nela, através da alegoria, o destinatário é didaticamente levado a perceber que ele próprio seria esse filho “desgarrado” e, no nível pragmático, constataria a necessidade de se converter e se “voltar à Deus”, alegorizado na figura do pai misericordioso. A lição do gênero com frequência é reafirmada ao final pelo narrador, aqui exercido por Jesus Cristo através de imperativos: “Quem tem ouvidos ouça!”, “Em verdade vos digo...”, etc. Desse modo, há uma moral a ser aprendida e aplicada e que confere ao gênero um caráter didático, buscado também por Bertolt Brecht em seu teatro.

Anatol Rosenfeld (2014) frisa esse didatismo da obra do dramaturgo alemão:

A segunda razão liga-se ao intuito didático do teatro brechtiano, à intenção de apresentar um “palco científico” capaz de esclarecer o público sobre a sociedade e a necessidade de transformá-la; capaz ao mesmo tempo de ativar o público, de nele suscitar a ação transformadora. O fim didático exige que seja eliminada a ilusão, o impacto mágico do teatro burguês (ROSENFELD 2014, p. 148).

⁸⁵ Entendemos por alegoria o mecanismo literário através do qual há uma representação que ultrapassa o plano metafórico ou simbólico e aquilo que na obra “representaria” um conceito ou uma situação passa a “ser” este conceito ou situação. A relação alegórica seria, portanto, mais direta do que o símbolo ou metáfora, que possibilitam mais camadas de significação e interpretação.

O meio de transmissão do gênero expressa ainda uma conexão com aquilo que seria proposto posteriormente pelo teatro de matriz brechtiana. A narrativa das parábolas se dava originalmente num contexto oral, de caráter coletivo e no qual havia uma proposta de mudança individual com vistas a um objetivo mais amplo e global, no caso, a preparação dos fiéis para a construção do chamado “Reino de Deus”. De maneira similar, o teatro se constitui como uma atividade inerentemente coletiva e que também tem por veículo principal a palavra falada. A partir de um pressuposto épico se intenta, através de um viés didático, levar os indivíduos à reflexão e a uma mudança no plano individual e, por conseguinte, no âmbito coletivo. O “Reino de Deus”, nesse caso, encontraria sua contrapartida na Revolução, na qual os indivíduos seriam libertos do jugo capitalista e encontrariam sua redenção na socialização dos meios de produção.

Segundo os apontamentos de Patrice Pavis no que se refere ao teatro, “Historicamente, a parábola teatral surge em épocas marcadas por profundas discussões ideológicas e pelo desejo de usar a literatura para fins pedagógicos [...]” (PAVIS 2017, p. 276). Um de seus exemplos é a peça de Brecht *A Alma Boa de Setsuan* que, para Pavis, versa sobre o contexto de exploração econômica dos indivíduos que os impedem de serem bons e “humanos”. Nesse sentido, justifica-se o retorno às parábolas pelo teatro de Bertolt Brecht – provavelmente o autor que mais as utilizou no século XX – num momento de profundas reviravoltas políticas e ideológicas. No caso de Arden, o que parece sobressair-se é a conjuntura do que foram os anos pós-Guerra na Grã-Bretanha, abarcando assuntos complexos e persistentes, desde a emergência da sociedade afluente, passando pelo desmantelamento do Império Britânico até o debate sobre a posse estatal de armas nucleares.

Pavis ressalta que a parábola “é um meio de falar do presente, colocando-o em perspectiva e travestindo-o numa história e num quadro imaginários” (PAVIS 2017, p. 276). Ela deveria preservar sua autonomia enquanto história independente, mas por meios em geral não fortemente naturalistas, tratar de questões do presente. A peça de Brecht *A Resistível Ascensão de Arturo Ui* (1941) pode ser um exemplo desse artifício. De acordo com o epílogo, percebe-se que a peça não diz respeito exatamente a Chicago e, alegoricamente, está tratando de acontecimentos que eram recentes no contexto de escrita da peça, como a ascensão do Nazismo. A peça recebe por subtítulo “Uma parábola”, ressaltando que o narrador épico utilizará um sentido figurado para traçar paralelos entre a peça e a vida real. Daí provém o caráter humorístico do texto, que se

apoia, entre outros, na relação que o leitor/espectador deve construir entre esses dois planos, o que caracteriza a parábola, no teatro, como um gênero inerentemente épico.

A finalidade didática aparece em *Arturo Ui* explicitamente através do epílogo – elemento formal que Brecht retoma do teatro da antiguidade. Nessa pequena fala, vinda do próprio narrador épico, dirigida diretamente ao leitor/espectador, alerta-se para a necessidade de estabelecer as relações do texto com a realidade sócio-histórica e agir quando preciso para impedir no real o que se vê em cena:

Vocês, porém, aprendam como se vê em vez de olhar fixo, e como agir em vez de falar e falar. Uma coisa dessas chegou quase a governar o mundo! Os povos conseguiram dominá-lo, porém, que ninguém saia por aí triunfando precipitadamente – é fértil ainda o colo que a criou! (BRECHT 1992a, p. 213).

Conforme apontamos anteriormente, o final da peça de Arden também parece se configurar como um epílogo – ainda que de caráter não tão explícito quanto o do *Arturo Ui* –, mas no qual o narrador épico orchestra um balanço da peça através do diálogo entre Musgrave, Attercliffe e a Sra. Hitchcock e da canção do soldado mais velho, utilizando um recurso brechtiano por excelência, que é a música, como comentário da ação, algo esperado do próprio gênero parabólico em sua natureza cifrada e figurada (vide a necessidade da exegese (explicação) das parábolas bíblicas).

Se *Musgrave* fosse montada na atualidade, a relação com a realidade mais imediata seria estabelecida, pois tal conexão está na base do teatro épico brechtiano: “A nossa própria época deve ser apresentada como se estivesse distanciada de nós pelo tempo histórico e pelo espaço geográfico” (ROSENFELD 1977, p. 151). O estranhamento brechtiano – *Verfremdungseffekt* – é alcançado propondo-se, entre outros, um enredo distante no tempo e no espaço e que por isso mesmo se faz próximo e familiar, corroborando a utilização da parábola por Brecht e Arden.

Walter Benjamin (2017) ressalta, dentro da economia do épico, o valor do uso de uma história “ambientada” numa localidade e passado distantes:

O teatro épico deve “privar o palco da sensação oriunda do conteúdo”. Dessa maneira, muitas vezes uma fábula antiga lhe será mais proveitosa do que uma nova. Brecht se perguntou se os eventos apresentados pelo teatro épico não deviam ser previamente conhecidos. Ele disse que a relação com a fábula deve ser igual à do professor de balé com a aluna; seu primeiro objetivo é o de flexionar as articulações dela até o limite do possível (BENJAMIN 2017, p. 23-24).

Considera-se que, especialmente para Brecht, a parábola é um meio e não um fim em si mesmo. É o que se percebe igualmente em *Arden*: exige-se do espectador/leitor uma interpretação acerca a narrativa parabólica, o que demonstra o desejo do autor de explorar temas individuais e coletivos alocados numa camada formal mais profunda, alegórica, trazidos à superfície pelo caráter didático, inerente ao próprio gênero. A dimensão pragmática, por sua vez, especialmente em *Arden*, não conduz o espectador/leitor a conclusões simples; pelo contrário, o caráter épico dialético demanda a abstração do que foi visto, ponderação sobre os pontos de vistas apresentados e, possivelmente uma tomada de posição sobre os assuntos em pauta, tarefa complexa e que incomodou os críticos de teatro habituados com as resoluções mais previsíveis do drama tradicional.

Com isso, a distância no tempo e no espaço são meios de se apontar para a realidade mais imediata. Essa técnica foi utilizada por Brecht em seu teatro épico como procedimento formal para distanciar o espectador e fazê-lo perceber com novos olhos a situação em que se encontra. Seguindo essa ideia através de uma postura anti-naturalista, em *Arden*, as guerras coloniais do século XIX diriam respeito também à Grã-Bretanha do pós-Guerra, em suas semelhanças e diferenças, e à origem de problemáticas que persistem – notadamente a violência do sistema capitalista e as colônias mantidas até meados do século XX pelo Império. Esse uso específico do recurso formal confronta-se, não obstante, com uma característica da parábola tradicional realçada por Sant’Anna: a universalidade de sua moral, ou seja, sua lição pretenderia se constituir como sendo geral o suficiente para ser aplicada indistintamente, independentemente do tempo e espaço, a exemplo do que ocorre com as parábolas bíblicas.

Tomando a parábola brechtiana, parece-nos que ocorre aquilo que Walter Benjamin denominou como *refuncionalização*, isto é, o procedimento formal de deliberadamente dar um uso diferente a um elemento ou técnica a partir de uma perspectiva épica. Brecht estaria, portanto, articulando uma nova função ao gênero parábola, não mais com vistas a defender uma moral universal e sim a assentar o espectador no chão histórico através de uma narrativa alegórica, estabelecendo uma camada política ao gênero e demandando do receptor uma atitude crítica. Sant’Anna aborda brevemente esse novo uso ao apontar “a não apresentação de princípios universais explícitos, nas versões modernas da parábola” (SANTA’ANNA 2010, p.

308), isto é, reafirmando a relação que essas narrativas podem estabelecer com o presente e suas circunstâncias sócio-históricas intrinsecamente mutáveis.

3.8.2. A parábola em Arden

Dentro desse panorama, o subtítulo da peça de Arden, “An Un-historical Parable” se sobressai enquanto ponto que requer uma análise. Inicialmente, ele pressupõe que existam parábolas históricas. A partir do percurso feito por Sant’Anna, a parábola tradicional bíblica é substituída na literatura pela parábola moderna, que possui como características definidoras: ser uma narrativa mais longa; por vezes, questionar princípios universais; conter um final mais aberto a interpretações diversas e possuir *literariedade*, isto é, uma linguagem considerada artística; entre outras. Em contrapartida, parece não haver na literatura sobre o gênero a ideia de parábola *histórica*, embora as parábolas brechtianas pudessem receber essa caracterização, a propósito de sua mencionada ligação com a materialidade histórica contemporânea e que pode ser percebida em peças como *A Resistível Ascensão de Arturo Ui*.

Grubisich, ao citar o estudioso Gerd Bornheim, salienta essa ligação com a realidade exterior à parábola, similar ao rompimento do teatro épico em relação ao drama tradicional: este último fecha-se em si, é autônomo, desconhece a realidade do mundo exterior, conforme aponta Szondi, enquanto o épico trata exatamente de questões que vão além da ação representada no palco e, por isso, demanda que a mente do espectador se desprenda da cena e racionalmente recupere elementos do mundo extrateatral. A parábola moderna, de acordo com Bornheim, empreende essa ligação de cunho épico, rompendo com a parábola canônica, mais autônoma e universal:

“[...] o que se ouve na parábola é comparado a uma situação real. Na medida em que se estabelece um símile, ele se refere àquilo que dá origem ao símile, e por aí permanece relativa a essa origem. Desse modo, a parábola perde em valor próprio, mas impõe-se na medida em que se refere a outro que não ela e que está fora dela” (GRUBISICH 2007, p. 56).

Pode-se assim apontar que Arden estivesse pondo em uso justamente esse tipo de parábola, conforme o uso de Brecht nas peças referidas. Ao usar o subtítulo “Un-historical”, Arden parece num primeiro momento conferir à peça uma pista ambígua, já que esta inicialmente seria “não-histórica” ou ainda “anti-histórica” por poder se referir a outros contextos além do britânico recente imediato. O empreendimento épico de não

nomear as figuras de autoridade ou os trabalhadores também poderia conduzir a uma interpretação análoga de que Arden estaria a tratar de uma situação prototípica, da qual se poderia tirar uma lição universal aplicável a todos indistintamente, ou seja, não comprometida com a História.

Conjectura-se, porém, se Arden realmente utiliza-se da parábola para investigar uma temática “universal”, como poderia ser considerada a guerra e suas consequências no indivíduo, num sentido mais amplo. Ou estaria o dramaturgo a instigar uma reflexão sobre a violência sistematizada e implacável, presente não somente no Império Britânico, mas comum a outras estruturas históricas e governamentais similares? Partindo de uma perspectiva dialética, parece-nos que ambas as possibilidades são plausíveis, sem que se excluam *a priori*. Não obstante, vários temas e, sobretudo, recursos formais, enraízam a peça num solo com especificidades que não permitem afirmar que se trata de uma parábola de caráter “universal”, com uma lição moral, consoante o modelo tradicional bíblico.

Em verdade, faz-se premente delimitar que o termo “não-histórica” ou “anti-histórica” parece relacionar-se a algo que não é necessariamente localizado historicamente em termos precisos de coordenadas temporais. É um subtítulo redundante e contraditório, pois conforme mencionado, geralmente a parábola almejaria ser “universal” e não “histórica”. Arden, servindo-se de uma ironia épica, intenta por não apresentar o enredo num percurso histórico extremamente localizado no tempo (ainda que o faça geograficamente) – como o fez John Osborne na peça *Luther* (1961) ou Brecht em *Galileu Galilei* (1943). Nesse sentido dialoga diretamente com o Brecht de *A Alma Boa* ou *Arturo Ui*, isto é, a parábola exime que a delimitação de datas seja precisa, pois o próprio gênero em seu caráter alegórico estabelece de saída uma relação com o presente do leitor/espectador. Destarte, Arden coloca em cena uma parábola que remete sim à História, fazendo com que o subtítulo irônico dê uma pista formal falsa, pois a parábola universal e supostamente não histórica é, estrategicamente, assentada no contexto sócio-histórico do apogeu do Império Britânico na ação da peça e sua decadência no período de escrita da obra.

Focando um momento histórico específico, no caso a Grã-Bretanha imperial do século XIX, distante no tempo e espaço, Arden localiza as problemáticas em suas raízes na tentativa de perceber suas repercussões e desdobramentos no presente. É o que aponta Michael Patterson (2003): “a ambientação histórica permite a Arden colocar seu tema escolhido a uma distância, do mesmo jeito que Brecht usa da história no *Galileu*

(1943) e *Mãe Coragem* para permitir uma discussão mais objetiva de assuntos políticos do que seria possível num contexto contemporâneo” (PATTERSON 2003, p. 47)⁸⁶. Configura-se assim um uso eminentemente político de um gênero essencialmente épico, porque narrativo, distinguindo a peça de Arden do que se fazia até aquele momento no teatro britânico – em geral o drama tradicional e, logo em seguida, uma dramaturgia de matriz realista.

A intenção de deixar em relevo essa relação através da parábola é justificada pelo dramaturgo na Introdução da peça, que afirma: “Esta é uma peça realista, não naturalista. Portanto, o *design* das cenas e dos figurinos deve ser de algum modo estilizado” (ARDEN 1959, p. 91)⁸⁷. A busca pelo realismo em detrimento do naturalismo é concordante com uma apreensão épica do teatro que procura focar os mecanismos sociais e políticos para além de um propósito de documentar fielmente uma realidade, remetendo ao contexto exterior ao palco e instigando uma ação prática resultante.

Paralelamente, a estilização das cenas e figurinos corroboram o gênero escolhido, a parábola, na qual a narrativa contada pode ser menos verossímil e não rigorosamente comprometida com a realidade como no modelo naturalista, pois afinal deve se sobressair o aspecto alegórico da parábola e a lição que ela pressupõe. A junção de realismo e parábola, que *a priori* poderia ser entendida como contraditória, evidencia certa complementaridade entre essas escolhas formais. Se, por um lado, a parábola ressalta um didatismo épico, o realismo parece assentar a lição dentro de um contexto sócio-histórico específico e recente.

Talvez o ponto em que essa ligação com o épico por meio da parábola se mostra mais claro esteja na situação dos trabalhadores. A história de mineradores do norte da Grã-Bretanha, numa cidade isolada por conta do inverno em fins do século XIX, pode a princípio não configurar um panorama histórico que a conecte diretamente à situação dos trabalhadores de meados do século XX na Londres afluyente do pós-Guerra. Em contrapartida, através de uma parábola, uma narrativa de cunho didático, o público é distanciado e levado a refletir sobre a prática do movimento de trabalhadores como um todo, inclusive em seu contexto imediato. O caráter didático, aqui essencial, é elencado

⁸⁶ “the historical setting allows Arden to set his chosen theme at a distance, in the same way Brecht uses history in *Galileo* (1943) and *Mother Courage* to permit a more objective discussion of political issues than would be possible in a contemporary context” (PATTERSON 2003, p. 47).

⁸⁷ “This is a realistic, but not a naturalistic, play”. Therefore the design of the scenes and costumes must be in some sense stylised” (ARDEN 1959, p. 91).

por Anatol Rosenfeld como a segunda razão para o teatro de cunho épico, o qual é “capaz de esclarecer o público sobre a sociedade e a necessidade de transformá-la; capaz ao mesmo tempo de ativar o público, de nele suscitar a ação transformadora” (ROSENFELD 2014, p. 148).

Nesse sentido e em termos mais amplos, Arden se aproxima mais do teatro de matriz épica brechtiana do que propriamente do teatro de realismo *Kitchen-sink* do pós-Guerra. Este último por vezes utilizou-se de histórias ambientadas num passado distante, seguindo o modelo do “drama histórico” – uma contradição em si –, como a já citada *Luther* de John Osborne, ou ainda abordou de modo realista a realidade imediata por meio de peças sociais que tinham as camadas mais baixas da sociedade no centro da discussão, como as peças de Arnold Wesker.

Arden, de sua parte, não se utilizou do passado mantendo a forma do drama tradicional. Pelo contrário, voltando aos tempos do Império pela via da parábola moderna, épica, a aproximação de Arden com a obra de Brecht e o teatro do continente europeu se mostra contundente. Ao trazer ao teatro britânico uma dimensão mais complexa à crítica da sociedade do pós-Guerra, a qual solicitava um aparato épico de cunho político, diferentemente do que se fazia formalmente até então, Arden historicizava os problemas percebidos no presente, buscando suas origens. Tal complexidade ademais parece ter motivado a rejeição inicial sofrida pela peça e sua posterior consagração, quando a crítica e o meio acadêmico reconheceram que a peça lida com vários temas de importância, dispostos sob várias camadas formais estruturadas programaticamente.

A parábola brechtiana, como em *A Alma Boa*, também se contrapõe a uma configuração mais tradicional do gênero dramático, ao delimitar um desenlace aberto, quebrar com a convenção dramática da quarta parede e chamar diretamente o espectador a resolver o conflito da personagem Shen-Te. De modo análogo, uma das críticas recebidas por John Arden, quando da estreia de *Serjeant*, foi a de apresentar uma peça que não solucionava a questão posta, ou seja, com final não conclusivo. Considerando a forma parábola, a expectativa de um desfecho resolutivo seria maior, tendo em vista que esse gênero termina convencionalmente com uma moral. O desenlace inconclusivo no teatro épico, todavia, é utilizado de modo programático, “porque ilustra apenas uma situação fundamental que continua” (ROSENFELD 1977, p. 168), conforme ressalta Rosenfeld. Arden parece se associar a Brecht ao evocar questões e contradições complexas, e não apresentar soluções, tendo em vista que um dos intuitos do épico é

conduzir à reflexão e mostrar os processos sociais de dominação e alienação em funcionamento, reflexão essa que procede na peça e continua no espectador/leitor.

De maneira similar às parábolas brechtianas (como em *A Alma Boa* na fala final de Shen-Te), a última cena (cena dois, ato três) de *Serjeant* atua como uma espécie de epílogo e nesse momento toma corpo o papel cumprido pela taverneira, a Sra. Hitchcock, de comentadora das ações de Musgrave e seus soldados, filiando-se ao público na tentativa de estabelecer a lição apreendida pela parábola posta e ponderando os benefícios e os problemas resultantes das intervenções propostas pelo sargento.

A primeira reação da Sra. Hitchcock é a indignação, a qual logo é substituída por um julgamento das atitudes de Musgrave para, por fim, analisar o que poderá acontecer dali para frente – assinalando a emergência do nível pragmático da parábola.

Tudo o que eu vejo é Crooked Joe Bludgeon fazendo sua dança no meio de cinquenta Dragoons! É tempo de você aprender sua lição, seu sargento orgulhoso. Escute: na última noite você me contou tudo sobre anarquia e de onde ela vinha – de repente você bagunça tudo com vida e amor e isso produz anarquia. Certo? (ARDEN 1959, p. 188)⁸⁸.

A Sra. Hitchcock atua como um recurso épico narrativo e distanciado – tanto dos círculos centrais de personagens (soldados, autoridades e trabalhadores), quanto temporalmente, falando depois que os eventos ocorreram. Por essa razão, a personagem se aproxima do que poderia ser o posicionamento do espectador/leitor, formalmente requisitado a depreender uma lição da parábola apresentada.

Aquilo que Brecht coloca como tarefa do espectador, ou seja, analisar em detalhe a conduta das personagens, Arden estabelece em uma nova camada formal, que é a Sra. Hitchcock colocando didaticamente sob escrutínio a conduta dos soldados e o desenrolar dos fatos. Um dos papéis cumpridos pela personagem seria o da busca por uma lição proveniente da parábola, projetando as possibilidades que o ensinamento aprendido poderia propiciar: a dimensão pragmática traduzida talvez em uma semente de mudança, sobretudo nos mineradores (e, por extensão, no próprio público), que ao final do entrecho se associam aos seus inimigos políticos.

Pelas mãos de um narrador épico que organiza a ação – que literalmente desloca o foco da dança dos mineradores para a prisão através da rubrica –, a visão da Sra.

⁸⁸ All I can see is Crooked Joe Bludgeon having his dance out in the middle of fifty Dragoons! It's time you learnt your life, you big proud serjeant. Listen: last evening you told all about this anarchy and where it came from – like, scribble all over with life or love, and that makes anarchy. Right? (ARDEN 1959, p. 188).

Hitchcock é confrontada com aquela de Musgrave e Attercliffe em relação à missão dos soldados e ao posicionamento dos trabalhadores. Novamente num movimento dialético, posições conflitantes se chocam – tese e antítese –, gerando uma síntese que fica a cargo do espectador/leitor, como nas peças parabólicas brechtianas. A função do epílogo, antes de ser resolutive, é de estabelecer uma ponte entre a questão apresentada através da peça e a realidade de quem assiste, e prover meios épicos para uma investigação mais profunda e crítica dos fatos vistos, sobretudo os de Musgrave, dos mineradores e de Attercliffe.

SRA. HITCHCOCK. Então use sua Lógica – se você pode Olhar assim: nós estamos aqui, e nós temos vida e amor. E você veio e fez toda sua bagunça onde ninguém te pediu. Tá vendo, é o contrário do que você disse, mas ainda é anarquia, não é? E é tudo sua culpa;

MUSGRAVE. Não venha me dizer que tinha vida e amor nessa cidade.

SRA. HITCHCOCK. Havia. Havia homens famintos também – lutando por sua comida. Mas você veio e trouxe uma outra guerra (ARDEN 1959, p. 188)⁸⁹.

O percurso interpretativo da Sra. Hitchcock parece se assemelhar àquele do aguadeiro Wang em *A Alma Boa* ou do Cantor d’*O Círculo de Giz Caucasiano* (1944), os quais, distanciados, comentam a ação recém-mostrada ao público. Todavia, a personagem de Arden diferencia-se de Wang, por exemplo, no momento em que discute os fatos, pois o aguadeiro ao longo de toda a peça dialoga com os Deuses e tece inúmeros comentários, enquanto a Sra. Hitchcock o faz somente ao final da peça. Conforme o excerto acima, se percebe que ela expõe as contradições da conduta dos trabalhadores, escancaradas pela vinda de Musgrave – uma função épica que a ação primária exerce sobre a secundária, demonstrando as ligações e a recursividade das condutas dentro do tecido histórico. Afinal, ela aponta que havia homens famintos na cidade, reconhecendo que uma revolta de fôlego poderia ser engendrada a partir disso; principalmente se os trabalhadores não traíssem sua classe social.

Portanto, a Sra. Hitchcock apresenta-se claramente ao lado daqueles na base social, explorados pela estrutura do Império, e daí parece se associar ao espectador para passar a limpo as contradições trazidas à tona pelos soldados e mineradores,

⁸⁹ MRS. HITCHCOCK. Then use your Logic – if you can Look at it this road: here we are, and we’d got life and love. Then you came in and you did your scribbling where nobody asked you. Aye, it’s arsy-versey to what you said, but it’s still an anarchy, isn’t it? And it’s all your work.

MUSGRAVE. Don’t tell me there was life and love in this town.

MRS. HITCHCOCK. There was. There was hungry men too – fighting for their food. But you brought in a different war (ARDEN 1959, p. 188).

manipulados pela lógica de um sistema implacável. Ao contrário do que grande parte da crítica defendeu – a “neutralidade” de Arden materializada na suposta ambiguidade da peça –, a lição a ser extraída da parábola parte de uma posição política bem delimitada (principalmente na personagem Sra. Hitchcock) e que reforça o compromisso da peça com desvelar questões de classe, através de uma estrutura formal complexa e que aborda temas polêmicos que programaticamente extravasam o espaço teatral, tais como o pacifismo, a radicalização e os métodos de ação política.

Em resumo, dentro da ideia de uma parábola, gênero de várias camadas e aqui de função não alienante, a Sra. Hitchcock e o epílogo proposto (cena da prisão) atuam como recursos distanciadores ao exporem em termos formais as contradições apresentadas no entrecho, dando ferramentas para o espectador tecer julgamentos e conjecturar sobre a relação de congruência entre o teatro apresentado e a sua própria realidade, algo esperado do gênero parábola moderna, conforme posto em prática por Brecht.

O subtítulo afinal parece ser um primeiro elemento épico da peça de Arden, constituindo-se como irônico, pois de fato a parábola se assenta em um contexto histórico, apontando através de um passado distante questões prementes e não superadas do pós-Guerra britânico. O modelo de parábola mais imediato, aquele de Brecht, em alguns aspectos é tornado mais complexo ao estabelecer um gênero não esperado dentro de um contexto teatral de predominância do chamado realismo de pia de cozinha e, em nossa visão, ao estrategicamente se propor “não-histórico”, quando na verdade trata da realidade socioeconômica, destrinchando os mecanismos pelos quais a luta de classes se perpetua através da exploração e violência do sistema, ambas estruturais e persistentes. Utilizando-se de algumas das características da parábola moderna, conforme apontado por Sant’Anna e outros estudiosos, Arden, a exemplo de Brecht, enfatiza formalmente a ligação entre parábola e realidade atual.

Evidenciando o nível pragmático do gênero parábola, aqui épico e dialético, Arden coloca de saída a problemática que é matéria de sua peça: a História, a luta de classes e a violência do sistema imperialista/capitalista que sustenta e mantém estrategicamente as guerras. A partir de elementos extradramáticos, desde o subtítulo ao epílogo parabólico da última cena, o dramaturgo convida o espectador a uma tarefa difícil: perceber aquilo que pode ser extraído das contradições expostas por meio da parábola à luz de seu uso feito por Brecht e enxergar a História como passível de ser alterada pelos indivíduos organizados coletivamente.

4. MÃE CORAGEM E SEUS FILHOS

4.1. Semelhanças e diferenças entre Arden e Brecht

Para além do gênero parábola e da admiração confessa de Arden por Brecht, várias semelhanças (e também diferenças) entre suas obras adquirem relevo quando se adota um prisma comparativo. Partindo daquilo que o próprio dramaturgo fala sobre o assunto, na obra *The Playwrights Speak*, organizada por Walter Wager, o entrevistador questiona Arden quanto aos mais diversos tópicos, dentre os quais está Brecht. Após delimitar a já referida inspiração comum – a Idade Média e o teatro elisabetano, além do teatro japonês e chinês –, Arden prossegue a discorrer sobre a semelhança:

Creio que a escola de dramaturgia de Ibsen foi necessária e valiosa em seu tempo, mas precisamos agora desenvolver para além disso. Então, minha escrita foi realmente influenciada pela mesma coisa que influenciou Brecht, o que, é claro, significa que há certa similaridade entre nós (WAGER 1967, p. 206)⁹⁰.

Ao apontar que é preciso transpor o teatro de Ibsen – dramaturgo conhecido por suas peças realistas como *Casa de Bonecas* (1879) e *John Gabriel Borkman* (1896) –, Arden salienta o desejo de superar formalmente não apenas o teatro comercial que bebia na fonte do drama tradicional, mas também o realismo, predominante entre os novos dramaturgos após a renascença teatral britânica dos anos 1950-1960. Na prática, isso significava que suas obras poderiam fazer um retrato das classes mais baixas (como de fato ocorreu com peças como *Live Like Pigs*) e, no entanto, proporiam quebras formais incômodas, como foi o caso de *Musgrave* e sua difícil recepção inicial.

Ao evocar Ibsen, Arden parece denotar que a fase histórica em que se encontra pode prescindir de dispositivos formais estritamente realistas e se alçar a experimentações. De fato, tomando por base o estudo de Peter Szondi, Ibsen se encontra no contexto caracterizado pela crise do drama (fins do século XIX). Nesse momento, as sustentações formais dramáticas progressivamente tornam-se incapazes de comportar as temáticas emergentes. Por outro lado, Arden, do período do pós-Guerra, conta com toda a experiência épica moderna vinda desde o trabalho de Piscator e Brecht. Com efeito, a companhia de Brecht, a *Berliner Ensemble*, chega a Londres em 1956, corroborando o

⁹⁰ I think the Ibsen school of playwriting was necessary and valuable in its time, but we need to develop further from it now. So my writing was really influenced by the same thing that Brecht was influenced by, which of course means that there is a certain similarity in style between us (WAGER 1967, p. 206).

estabelecimento das técnicas épicas como meio de expressão artística e, sobretudo, política dos dramaturgos chamados “intervencionistas”

Ademais a recusa da adoção completa e irrestrita do realismo, Arden e Brecht usam gêneros teatrais comuns, como a parábola, escolha formal das peças *A Alma Boa de Setsuan*, *A Resistível Ascensão de Arturo Ui* e *O Círculo de Giz Caucasiano* de Brecht. Ao comentar essa última peça, Anatol Ronsenfeld caracteriza esse gênero, tal qual empregado por Brecht e, posteriormente, por Arden:

A demonstração de uma situação social básica leva à tipização das relações humanas, padroniza os fenômenos reais e produz o “modelo” que serve como signo, indicação ou demonstração de uma realidade exterior de que a peça se torna uma função [...]. Nisso o modelo se assemelha à parábola, forma predileta de Brecht. [...] O modelo é construído pelo autor para fins didáticos; a comparação da parábola pressupõe alguém que compara algo para alguém, igualmente para fins didáticos (ROSENFELD 2014, p. 169-170)

Para atingir esse efeito didático, ambos dramaturgos retomam elementos formais excluídos pelo drama tradicional, como o prólogo e o epílogo, que evidenciam por si só a existência de um narrador implícito organizando a ação e o modo de contar o enredo. Dentro dessa perspectiva, salientamos que a cena final de Musgrave atua sobremodo como um epílogo, à semelhança de *A Alma Boa*, na qual a Sra. Hitchcock tem atuação ímpar ao constituir-se quase como um coro grego, ao apontar o que poderia ser a própria visão da *pólis*, aqui a cidade mineradora do norte da Grã-Bretanha.

No que se refere às personagens, percebe-se que, assim como nas peças de Brecht, surge em *Serjeant* um grupo de homens, um pequeno coletivo de fora do espaço da ação (*outsiders*), por vezes soldados alheios ao contexto geográfico da peça e que são comumente liderados por uma figura de autoridade interna. É o caso de peças como *Mãe Coragem*, que se inicia exatamente com soldados, dentre eles um sargento, tentando convencer a protagonista a deixar que seus filhos se alistem. O tema do alistamento militar aparece nas duas peças: em Brecht, como uma espécie de troca pelos negócios que Coragem mantém durante a situação de guerra e, em Arden, como forma de o prefeito se livrar dos agitadores grevistas. Nas duas peças, esse pequeno grupo, os soldados do sargento Musgrave e os filhos de Coragem, um a um vão sendo mortos pela condição sócio-histórica em foco: a guerra e suas repercussões.

A figuração de militares é um tema caro a Brecht: muitas de suas peças trazem membros do exército, tanto na ativa quanto desertores. Em *Um homem é um homem*, um grupo de soldados acaba por se aproveitar da ingenuidade de Galy Gay para integrá-lo

ao destacamento e seguir com sua missão. Rosenfeld ressalta que, nessa parábola, como em *Arden*, se trata de um grupo de soldados britânicos em missão nas guerras coloniais e que também tem um companheiro perdido. Ao comentar a peça, nota-se elementos que a aproximam do que foi empreendido pelo dramaturgo britânico:

Não admira, portanto, que seja precisamente nesta peça, na qual se desmonta o indivíduo, que Brecht começa a ensaiar o teatro épico para demonstrar dialeticamente as forças objetivas que o desmontam. [...] Certas incoerências da peça foram cedo criticadas, visto que as “contradições dialéticas” ainda não se haviam tornado chavão. [...] Nessa peça, o homem já é concebido como mutável, como são mutáveis as condições. [...] O homem e o mundo são apresentados como processos. [...] Embora moldado por estas [condições objetivas], o sujeito pode, por sua vez, moldá-las (ROSENFELD 2012, p. 116, 118-120).

De modo similar, *Arden* recebeu muitas críticas negativas por *Musgrave*, peça em que tais contradições tomam a frente e não são solucionadas ao final. A dinâmica da mudança das condições objetivas não somente se faz presente, mas é central para *Arden*, especialmente com suas peças posteriores nas quais o autor aprofundou os experimentos formais, ao mesmo tempo em que passou a apresentar um teatro abertamente engajado, considerado “racional”, “cerebral”, como também foram consideradas as peças de Brecht.

A figuração de um pequeno grupo de soldados de *Um homem é um homem* aparece ainda em *Fatzer*, peça inacabada do dramaturgo alemão e que trata das contradições vivenciadas pelos soldados numa guerra – perpetradores da violência e, simultaneamente, também vítimas diretas dela. Nessa peça, chama a atenção o papel destinado ao coro e que, ao final da peça, discorre sobre a injustiça: “A injustiça é humana / Mais humana ainda / É a luta contra a injustiça!” (BRECHT 1995, p. 223). Na peça de *Arden*, por outro lado, a discussão sobre a injustiça se dá sobretudo a partir dos trabalhadores, que são explorados pelo prefeito e estão em greve no momento em que se inicia o entrecho. A fome, que é o tema central de *Fatzer*, é trazida em *Arden* na figura dos mineradores, sobre os quais a Sra. Hitchcock menciona a fome como motivação para sua luta. A injustiça aparece ainda em *Arden* no discurso de Hurst, que exibe uma consciência de classe e chama os trabalhadores ao enfrentamento das autoridades.

Os exemplos da figuração de soldados na dramaturgia brechtiana são inúmeros e parece interessar ao dramaturgo abordar o papel ambivalente dessa classe, que serve aos interesses dos que estão no poder, sendo eles mesmos vítimas da máquina de guerra, pagos para matar, conforme discute-se em *Mãe Coragem*. Dialeticamente, Brecht em

seus poemas aborda a possibilidade de que esses soldados se conscientizem de tal contradição e se revoltam contra esse mesmo sistema, exatamente o pressuposto de *Serjeant's Musgrave*:

[...]
 GENERAL, TEU TANQUE É UM CARRO PODEROSO
 Ele derruba uma floresta e esmaga cem homens.
 Mas tem um defeito:
 Precisa de um motorista.
 General, teu bombardeiro é poderoso.
 Ele voa mais veloz que um vendaval e carrega mais carga que um elefante.
 Mas tem defeito:
 Precisa de um engenheiro.
 General, o homem é muito útil.
 Ele pode voar e pode matar.
 Mas tem um defeito:
 Pode pensar.
 [...] (BRECHT 2012, p. 159-160)

Em outras peças de Brecht, esse grupo vai paulatinamente se desmantelando, como ocorre em *Ascensão e Queda da Cidade de Mahagonny* (1927-29), na qual um coletivo de *outsiders* tem o propósito de fazer a cidade de Mahagonny florescer e que, ao encontrar resistência e questões internas mal resolvidas, encontram um fim desastroso. Alguns dos cartazes que aparecem na última cena da ópera parecem servir para resumir parte das questões postas para análise na peça britânica e que caracterizam a centralidade do dinheiro e do fator econômico como norteador das condutas autoritárias, desumanas e exploradoras, necessárias à manutenção do sistema capitalista:

PELA LUTA DE TODOS CONTRA TODOS
 PELO CAOS DAS NOSSAS CIDADES [...]
 PELA PROPRIEDADE
 PELA DESAPROPRIAÇÃO DOS OUTROS
 PELA JUSTA DISTRIBUIÇÃO DOS BENS CELESTES
 PELA INJUSTA DISTRIBUIÇÃO DOS BENS TERRENOS [...]
 PELA LIBERDADE DOS RICOS
 PELA CORAGEM CONTRA OS FRACOS [...]
 PELAS PERVERSIDADE ETERNA (BRECHT 2004, p. 160-161)

O excerto sinaliza assim algumas das temáticas partilhadas pelos dramaturgos e que, guardadas as diferenças, aparecem em *Arden*: o conflito entre aqueles explorados, a luta de classes, a defesa da propriedade burguesa adquirida com a exploração dos trabalhadores, a união entre religião e autoridades e o uso de força na contenção daqueles que se revoltam contra o sistema. Em verdade, tal violência, que aparece na maior parte das peças de Brecht e em *Serjeant*, é empregada em prol da sustentação de

uma situação de perversidade e desumanidade que é a “normalidade” e o estado “natural” das coisas, no caso de Arden, especialmente a guerra e a submissão dos trabalhadores a condições precárias de trabalho e sobrevivência.

Em *Ascensão e Queda*, considerada uma ópera, a música é central. Na obra de Arden, como de fato ocorreu com as peças do dramaturgo alemão, as canções compostas com fins de estranhamento podem conduzir a uma apreciação estética de caráter alienante e, portanto, exatamente o que tais peças desejam não ser. Na peça de Arden, a cena da festa de recrutamento na taverna da Sra. Hitchcock aparenta ter, ao menos inicialmente, esse papel ambíguo, difícil de ser superado por conta da identificação que o público pode estabelecer com o elemento musical. Para que não houvesse esse efeito causado pela música alienante, Brecht era minucioso não somente nas letras, mas também na construção do ritmo, melodia e outros elementos formais, que estranhariam o público, impedindo uma apreciação meramente estética – tal trabalho minucioso pode ser observado na colaboração de Brecht com Hanns Eisler, Paul Dessau ou Paul Hindemith.

A despeito desse risco, Rosenfeld frisa que a “Música assume nas obras de Brecht a função de comentar o texto, de tomar posição em face dele e acrescentar-lhe novos horizontes. Não intensifica a ação; neutraliza-lhe a força encantatória” (ROSENFELD 2014, p. 160). Comentando sobre esse aspecto formal em *Mãe Coragem*: “O *song*, nesta peça, conserva todo o seu didatismo cínico, mas agora a sua apresentação é plenamente motivada a partir da ação que, ainda assim, é interrompida e comentada pelo canto” (ROSENFELD 2014, p. 161). A interrupção da ação com fins didáticos aproxima os dramaturgos na medida em que Arden insere várias canções (16 no total) em sua peça, as quais tem caráter narrativo e por vezes até um tom paródico, como quando a Sra. Hitchcock ironiza o poder político e econômico do prefeito: “SRA. HITCHCOCK. [...] Eu sou um orgulhoso dono do carvão / E de vermelho aqui estou / Quem deve vir ou quem deve ir / De minha negra terra mineradora? (ARDEN 1959, p. 101)”⁹¹.

Na peça de Arden, a música aparece em geral através da personagem Barqueiro ou ainda com o soldado Sparky. O canto é ainda uma das características que as personagens recordam sobre Billy Hicks, soldado morto na guerra e que retorna à

⁹¹ “MRS. HITCHCOCK. [...] I am a proud coalowner / And in scarlet here I stand / Who shall come or who shall go / Through all my coal-black land?” (ARDEN 1959, p. 101).

cidade num baú. A maior parte das personagens têm atribuídas canções ou poemas, com exceção do Sargento, e a música atua como comentário narrativo sobre a ação, como é o caso de uma das primeiras músicas da peça, que demonstram ao espectador “quem” são aqueles soldados, eliminando o mistério ao público, o qual se restringe aos habitantes da cidade.

Desse modo, como ocorre em *Mãe Coragem* de Brecht, por exemplo, através dos cartazes das rubricas, ou mesmo da cena um em que já se anuncia a morte dos três filhos de Coragem, o suspense é aqui abandonado e o público já obtém informações necessárias à análise do que ocorrerá na peça.

SPARKY. Não. (*Ele canta*):
Quando eu desertei eu achei que estava livre
Até que meu amor me informou –
ATTERCLIFFE (*ríspido*). Eu não acho que você deveria cantar essa.
SPARKY. Por que não? É verdade, não é? (*Ele canta*)
Corte marcial, corte marcial, eles a impuseram a mim
E a sentença que eles deram foi enforcamento numa árvore alta.
HURST (*deixando suas cartas e levantando com raiva*). Agora cale-se! Maldita canção para cantar nesse tipo de missão! (ARDEN 1959, p. 96)⁹².

Em relação a Attercliffe, aponta-se que este parece constituir quase que uma visão utópica, ou heroica, do que seria a ação política possível aos soldados desertores. Nesse sentido, pode ser equiparada a várias personagens brechtianas que carregam em si certa ingenuidade ou mesmo despreparo acerca da luta política, no que se refere a perceber o quanto o aparato do sistema é implacável e não facilmente derrotado, especialmente através da ação individual. Alguns exemplos são Shen-Te de *A Alma Boa*, Joana de *A Santa Joana dos Matadouros* (1929-1931), Simone de *As Visões de Simone Machard*, entre outras; as quais parecem dispostas por Brecht para dialeticamente demonstrar os dois lados de uma atitude radical para a luta política evidenciando, por um lado, o perigo de não se notar o poderio do inimigo e, por outro, a importância da utopia enquanto motor para a busca por mudanças, que certamente são possíveis.

⁹² SPARKY. No. (*He sings*):

When first I deserted I thought myself free

Till my cruel sweetheart informed upon me –

ATTERCLIFFE (*sharply*). I don't think you ought to sing that one.

SPARKY. Why not? It's true, isn't it? (*He sings*)

Court martial, court martial, thy held upon me

And the sentence they passed was the high gallows tree.

HURST (*dropping cards and springing up in a rage*). Now shut it, will you! God-damned devil of a song to sing on this sort of journey! (ARDEN 1959, p. 96).

Em se tratando do elemento problemático que é a religião, Arden o explora através da ambivalência da personagem Musgrave, que se deixa controlar por um fanatismo religioso, incômodo ao leitor/espectador porque inviabiliza seu potencial de angariar apoiadores. Em Brecht, a peça *A Santa Joana dos Matadouros* é um exemplo do quanto, para Brecht, a interferência da religião na práxis política deve ser uma temática analisada em detalhe.

Em *Mãe Coragem* a religião é desmascarada por estar servindo de fachada a um conflito de motivação majoritariamente econômica – na qual certamente as religiões têm grande interesse. Em *A Santa Joana*, Brecht explora o quanto o substrato religioso pode levar a ação política dos trabalhadores à ruína, sendo de fato o que acontece com a protagonista em sua relação problemática com os boinas-pretas, situação similar a que se submete Musgrave, irreduzível em sua religiosidade destrutiva e que ao final não o previne de um fim catastrófico, pelo contrário: os trabalhadores juntam-se ao Pastor na dança de reconciliação enquanto Musgrave e Attercliffe aguardam a forca. Ambos os dramaturgos alertam os leitores/espectadores do perigo que a religiosidade representa à luta política e o quanto as instituições religiosas são corrompidas, em conluio com as autoridades e seus interesses econômicos. Com efeito, esse tema se faz presente no teatro britânico da época também na obra de dramaturgos como Joe Orton.

A conclusão da religiosa Joana na peça de Brecht se assemelha ao que se pode depreender da fala de Arden acerca de escolher retratar as autoridades como personagens planas, isto é, enfocando não os indivíduos e sua “profundidade psicológica” e sim o sólido sistema que as engendra, sustenta e que lhes precede, por isso de tão difícil superação:

JOANA –
Os de baixo estão presos embaixo
Para que os de cima permaneçam em cima
E a baixeza destes é sem limite
E ainda que eles melhorassem não melhorava
Nada, porque é sem paralelo
O sistema que organizaram:
Exploração e desordem, bestial e portanto
Incompreensível (BRECHT 1990, p. 125).

Em se tratando da mobilidade de valores, que na obra britânica aparece epitomizada na personagem Barqueiro, em Brecht podemos ressaltar a recorrência dessa temática, a qual aparece em peças como *Simone Machard* e mormente em *Mãe Coragem*. Na primeira peça, destaca-se a personagem Madame Soupeau que demonstra

a Simone seu não-comprometimento com valores ao cooperar com os soldados alemães nazistas, traindo, portanto, seus compatriotas franceses. A lição de patriotismo que também aparece em Arden em chave irônica é um importante elemento de distanciamento e que escancara os interesses monetários sobrepostos a todos os demais valores morais, que é o que ocorre tanto com as autoridades quanto com a figura do Barqueiro. Em Brecht:

MADAME SOUPEAU – Franceses? *Agarra Simone e a sacode* – Então você quer nos ensinar a ser patrióticos? Os Soupeau têm essa hospedaria há duzentos anos. Para todos – Vocês querem ver um patriota? *Apontando para o capitão Fétain* – Aqui está ele. Somos plenamente capazes de lhes dizer quando a guerra é necessária e, também, quando a paz é melhor. Vocês querem fazer algo pela França? Muito bem. Nós somos a França, entenderam? (BRECHT 1992b, p. 87).

Sendo assim, o discurso de Madame Soupeau e do Pastor em Arden ressaltam a guerra como uma necessidade e um estado de normalidade e permanência que deve ser perseguido e defendido. Dialeticamente, essas peças mostram tanto a cooptação das classes mais baixas que cooperam com as autoridades e com a guerra quanto a radicalidade da ação política contestadora de indivíduos que pouco tem a perder, como é o caso de Katrin, Simone Machard e Musgrave. O destino dessas personagens que sozinhas desafiam o conformismo e a cooptação dos explorados é a morte na situação de guerra, a internação num sanatório e a prisão e enforcamento, respectivamente. Os dramaturgos sublinham, por conseguinte, a importância da ação coletiva radical diante de uma violência programática dentro do sistema capitalista e suas guerras permanentes.

No que se refere aos expedientes épicos, Anatol Rosenfeld aponta o uso da técnica de falar diretamente à plateia, isto é, a quebra com a convenção da quarta parede como importante à desnaturalização do que se vê no palco, rompendo com a ilusão cênica. Na obra de Brecht tal uso aparece no diálogo direto do aguadeiro Wang com a plateia da peça *A Alma Boa de Setsuan*, ocorrendo em Arden de maneira similar na cena em que os atores se dirigem diretamente ao público, que passam a ser quase que “atores épicos”, pois são simultaneamente plateia e parte da ação da peça. Nas palavras de Rosenfeld o “que se perde assim em ilusão cênica e identificação hipnótica com as figuras fictícias ganha-se em comunicação no plano empírico entre ator e espectador [...] cujo tempo e espaço são os mesmos [...]” (ROSENFELD 1977, p. 158). O distanciamento no tempo e no espaço é então relativizado e o que é da ordem do ficcional se torna abertamente premissa para se considerar o que é externo ao drama, ou

seja, a realidade imediata de quem assiste à peça.

No modo épico brechtiano, a cena da dança ao final da peça de Arden parece atuar como *gestus*⁹³, uma ação individual – no caso de Walsh – que encerra em si uma ação coletiva, simbolizada e alegorizada no gesto de dar as mãos numa dança circular – ressaltando a traição de classe por parte dos trabalhadores e a circularidade do estado de coisas, conforme planejado e executado pelas autoridades. De acordo com Patrice Pavis, o *gestus*

[...] se compõe de um simples movimento de uma pessoa diante da outra, de uma forma social ou corporativamente particular de se comportar. Toda ação cênica pressupõe uma certa atitude dos protagonistas entre si e dentro do universo social: é o *gestus* social. [...] enquanto ação, ele mostra a personagem engajada numa práxis social; enquanto caráter, representa o conjunto de traços próprios a um indivíduo (PAVIS 2017, p. 187).

Aqui, a junção de Walsh à dança do Barqueiro – o qual caracterizamos como metáfora do próprio sistema socioeconômico e também sua mais emblemática vítima, enquanto maior despossuído da peça – e dos *dragoons* – representantes máximos da lei e da ordem – condensa através de um gesto o insucesso de toda uma classe, a dos trabalhadores, que parece não dispor de um método de ação articulado e que poderia se sobrepor às paixões e reações imediatas dos indivíduos. De modo didático e ensinando pela via negativa, a peça parece levar o espectador a conjecturar, por exemplo, dentro de quais circunstâncias os trabalhadores poderiam sair vitoriosos em sua causa. O *gestus* atua assim como importante mecanismo de distanciamento ao sinalizar esse tema, caro a ambos os dramaturgos: a traição de classe e a aliança entre exploradores e explorados.

A relação com a obra de Brecht se dá ainda nas diferenças entre as duas peças. Certamente há inúmeros aspectos distintos e cada um dos conteúdos históricos que serviram para a análise da peça de Arden podem ser evocados para salientar as diferenças formais que existem entre os dramaturgos. Ao tratar da guerra, por exemplo, Arden procura enfatizar o aspecto destrutivo da guerra também *a posteriori*, sobretudo o quanto é traumatizante para aqueles que estão na linha de frente.

A ambiguidade das personagens de Arden parece constituir um ponto de afastamento em relação a Brecht. Com efeito, o caráter mais unívoco de suas personagens levou Brecht ser considerado por alguns como “doutrinador”, escritor de

⁹³ *Gestus* se refere a um conceito do teatro épico brechtiano o qual delimita e condensa através de mecanismos narrativos como música, falas, gesto, olhar, postura, etc. um problema da ordem do coletivo, foco das obras com esse viés.

um teatro “cerebral”, sem emoções e que por isso hoje seria datado, conforme aponta Belivacqua Sobrinho em seu estudo sobre o processo sistemático de despolitização e depreciação do dramaturgo alemão que caracteriza sua obra como ultrapassada, datada ou mesmo superada:

Nos textos de Brecht, os movimentos subterrâneos e/ou explícitos de grupos que representam as classes dominantes são acompanhados de maneira processual, de modo a lhes flagrar não só o contorno, como a própria substância e os desígnios fundamentais motores de suas ações. As escaramuças, bastidores, artimanhas, estratégias e ardis são enredados de modo a compreendermos dialeticamente seus laços e contradições (BEVILACQUA SOBRINHO 2016, p. 111).

Por outro lado, Arden estabelece um teatro que possibilita interpretações por vezes até opostas, como o que se deu em relação à questão do pacifismo: estaria Arden defendendo ou condenando o pacifismo? A peça tem um desfecho positivo ou negativo? É uma peça anti-guerra? Tais questionamentos e as respostas não conclusivas podem inclusive levar ao erro de considerar Arden um autor conservador ou reacionário, por supostamente se ausentar de um posicionamento claro, deixando o final de suas peças, especialmente *Serjeant*, para que o espectador/leitor tire suas próprias conclusões. Em verdade, conforme apontamos tendo por pressuposto uma apreensão épica e dialética, reconhece-se que Arden tenta lidar formalmente com as contradições presentes na realidade, evidenciando assim a dificuldade em se representar o mundo através do teatro.

Os contextos distintos parecem moldar as escolhas dramatúrgicas de modo a que Arden apresente uma obra contraditória, pois que a situação sócio-histórica daquele momento na Grã-Bretanha caracterizava-se por posições progressistas e de aparente avanço social, impulsionado pelo Estado de Bem-Estar Social, enquanto que a crescente sociedade de consumo preparava o terreno para o que aconteceria posteriormente, sob o Neoliberalismo. Brecht, por sua vez, escreve em um momento crucial para a História do século XX, sobretudo a Segunda Guerra Mundial, no qual um claro posicionamento dramatúrgico se fez essencial.

Finalmente, em sua *Introdução* à peça, Arden comenta sobre o cenário e o palco: “As pinturas de L. S. Lowry podem sugerir um clima adequado”. No modo brechtiano, o dramaturgo propõe que os meios de se compreender sua obra provêm de meios exteriores a ela. Com efeito, Brecht se dedicava a um profundo estudo sobre os conteúdos que moldaria às formas que lhe fossem mais convenientes. Ao observar as

pinturas do pintor L. S. Lowry⁹⁴, percebe-se que Arden utiliza-se de pressupostos do drama realista *Kitchen-sink* então em voga, isto é, a descrição das classes mais baixas. Nos quadros do pintor, a temática predominante é o mundo industrial e do trabalho, nos quais predominam tons de cinza, preto, azul e vermelho e que se compatibilizam com o espaço da peça, uma cidade mineradora no norte da Inglaterra.

Essa temática do trabalho é abordada com foco na coletividade e isso certamente associa o dramaturgo ao teatro épico. Nas pinturas de Lowry as multidões, o povo, em resumo, o corpo social é recorrente e poucos parecem ser os quadros em que um agrupamento não se faz presente. Ora, o universo das fábricas, das relações de trabalho e dos dilemas do coletivo é a matéria do épico por excelência, o que corrobora aproximar dramaturgos tão diferentes como Arden e Brecht, mas que se justifica ao se notar o quanto Arden explora meios formais relativamente novos em solo britânico e propõe suas próprias questões, complexas e de difícil solução, muitas das quais atuais e necessárias.

Em suma, a adoção de um prisma comparativo entre os dramaturgos justifica-se na medida em que Arden se utiliza de inúmeros empreendimentos épicos num contexto de predominância do realismo e que o filia a uma tradição já estabelecida no continente europeu e que passa a ser utilizada na Grã-Bretanha, ainda que por vezes esvaziada de conteúdo político, conforme denota Stephen Lacey. Ao se utilizar de expedientes épicos, Arden apresenta um teatro complexo e que parece não solucionar os problemas que apresenta, pois a realidade também contém uma miríade de contradições, provindas sobretudo do sistema econômico vigente. A aproximação com a obra de Brecht, em suas semelhanças e diferenças possibilita lançar um novo olhar à peça de Arden, em especial através de *Mãe Coragem*, considerada uma das maiores peças do dramaturgo alemão e que traz personagens sobremodo multifacetadas e que demandam uma análise detida sobre seus significados, importância e utilidade para a compreensão do que ultrapassa o palco.

4.2. Breve contextualização da peça

A peça *Mãe Coragem e Seus Filhos*, de Bertolt Brecht, escrita em 1939, estreou em Zurique, Suíça em 1941. Considerada uma das peças mais famosas do dramaturgo

⁹⁴ Na seção Anexos, ao final deste trabalho, apresentam-se algumas das obras do pintor.

alemão, foi montada em todo o mundo, logo se tornando um clássico, dentre outros motivos, por ser tomada como peça de cunho anti-guerra, integrando o rol das grandes obras de Brecht.

A peça trata da história de Mãe Coragem, uma vivandeira (vendedora de diversos tipos de mercadoria) que, durante a Guerra dos Trinta Anos (1618-1648), perde seus dois filhos, Eilif e Queijinho, para o exército. Isso acontece mesmo diante de sua relativa amizade com os militares, para os quais vende mercadorias durante a guerra. O primeiro filho é levado pelos militares e ascende na carreira, mas acaba morto, sem que sua morte seja revelada para sua mãe. Queijinho, por sua vez, também se torna soldado e, ficando responsável pelo cofre do regimento, é procurado pelos oficiais, preso e morto, ainda que Mãe Coragem tenha tentado negociar sua liberdade. Sua única filha, Kattrin, é morta ao final da peça quando tenta impedir um assalto por parte de militares a uma vila. Assim, a vivandeira termina a peça sozinha, a despeito da companhia do cozinheiro e do capelão ao longo da peça (o primeiro a deixa no meio do entrecho, e o cozinheiro a abandona para prosseguir um negócio de família, negando-se a levar Kattrin), além da prostituta Yvette, amiga de Coragem, e que ajuda a comerciante quando da negociação pela liberdade de Queijinho.

A peça de Brecht evidencia largamente aquilo que ele denominou por teatro épico e, posteriormente, teatro dialético. Desse modo, nenhuma das unidades aristotélicas é seguida: o tempo da peça transcorre durante vários anos (abarcando os diversos momentos da guerra), em diferentes partes do continente europeu (conforme mostram os títulos que iniciam cada quadro/cena) e o enredo principal se desdobra em vários subenredos dispostos dentro da estrutura episódica da peça – cada quadro correspondendo a um subenredo. Esse recurso é a base da peça, que se dá em cenas independentes, sem compromisso de manutenção geográfica ou temporal. As convenções do teatro tradicional são, assim, abandonadas em função de um teatro de caráter didático, de ensinamento, no qual a situação posta, a ação, é motor para uma análise sócio-histórica da realidade e não para tratar de conflitos da ordem do interpessoal.

Usando da terminologia de Anatol Rosenfeld em seu estudo *O Teatro Épico*, o uso mais explícito dos elementos cênicos e cênico-literários do teatro épico brechtiano na peça encontra-se, dentre outros, nos títulos que abrem os quadros/cenas e que servem de comentário à ação, narrando e antecipando o que acontecerá por todo aquele episódio. Quebrando com o elemento surpresa, tais títulos encerram em si o propósito

do teatro épico de ressaltar o processo em detrimento do desenlace, considerado um empreendimento essencial ao teatro chamado por Brecht de “culinário”, isto é, o teatro burguês tradicional. Um exemplo desse expediente é o título da cena três: “TRÊS ANOS DEPOIS, MÃE CORAGEM É APRISIONADA COM PARTE DE UM REGIMENTO FINLANDÊS. SEU FILHO É SALVO, E É SALVA A CARROÇA, MAS QUEIJINHO É MORTO” (BRECHT 1991a, p. 194).

Essas rubricas supostamente devem aparecer na montagem e contribuir para a construção do estranhamento do teatro épico, o qual dispensa o suspense dramático e a ilusão de que a peça é a realidade mimetizada. Na rubrica acima, se mostra expressivo o caráter narrativo desse teatro, isto é, a ação dramática do teatro tradicional burguês é substituída pela narração, a qual poderia ser materializada em cartazes, projeção ou na narração de uma personagem/ator. É aquilo que Rosenfeld condensa: “São pequenas ilhas que criam redemoinhos de reflexão. O espectador, graças a elas, não é engolfado na corrente do desenvolvimento da ação. O processo é suspenso na visão estática da situação” (ROSENFELD 2014, p. 158).

Tomamos para breve análise a peça de Brecht em contraste com a obra de John Arden *Serjeant Musgrave's Dance*, partindo de suas semelhanças e convergências já mencionadas, a saber: ambas são peças consideradas “anti-guerra”; nelas, há a utilização de empreendimentos formais do teatro épico de matriz brechtiana; têm em comum a representação da guerra, suas motivações econômicas e consequências nos indivíduos; a aproximação feita pela crítica entre os dramaturgos por seu viés anti-naturalista; o uso de canções e formas poéticas tradicionais; entre outros.

Neste capítulo não pretendemos dar conta de recuperar toda a extensa fortuna crítica da obra brechtiana sobre *Mãe Coragem*, tampouco empreender um estudo exaustivo. No entanto, a partir dos mencionados pressupostos, intenta-se ressaltar algumas das semelhanças e diferenças entre as obras, estabelecendo uma ponte entre o teatro britânico do pós-Guerra e o teatro de Brecht, em seus aspectos políticos e importância para o debate ainda atual em torno do papel da dramaturgia nas mudanças históricas almejadas.

4.3. A centralidade da dialética

Com o teatro épico, Brecht propunha, através de suas peças e escritos teóricos e políticos, evidenciar as contradições da realidade sócio-histórica. Isso porque o teatro

épico tinha para Brecht um caráter essencialmente mais político do que o simples uso de técnicas ditas épicas, as quais ele reconhecia como já previamente utilizadas ao longo da história do teatro. Essas técnicas e recursos que remontam ao teatro grego, passando pelas peças de Shakespeare até chegar ao dramaturgo alemão, foram estudados em detalhe por Anatol Rosenfeld em seu *O Teatro Épico* e, em outra direção, por Peter Szondi que analisa como o drama e seu centrimento no interpessoal entra em crise e implode no épico.

No substrato dessa forma teatral se encontra um modo complexo de olhar a realidade, *dialético*, modo como Brecht posteriormente passou a chamar o seu conhecido teatro épico. De acordo com Raymond Williams no livro *Palavras-chave*, o conceito de dialética pode ser apreendido em seu processo de formação histórica como “a unificação contínua dos opostos, na complexa relação de partes com o todo” (WILLIAMS 2007, p. 142). Logo antes dessa definição, o teórico estabelece o “processo dialético”, ou seja, um processo que cria sentido a partir da movimentação que se faz ao redor dele, de um extremo a outro, como num prisma e suas faces, pelas quais percebemos novas nuances de um mesmo objeto.

O estudioso aponta que foi “no marxismo que o sentido de **dialética** passou a indicar uma unificação progressiva por meio da contradição de opostos” (WILLIAMS 2007, p. 142). Em Brecht, a dialética constitui-se como característica básica da peça em estudo, condensada na figura emblemática que é a personagem-título. Com efeito, Mãe Coragem, sendo uma vendedora, se coloca à disposição dos negócios da guerra ao vender seus produtos aos soldados e, simultaneamente, se encontra em um dilema, pois não deseja ver seus filhos envolvidos na guerra. A contradição entre os opostos mencionada por Williams é escancarada já no argumento da peça, que parte desse conflito dialético e não possibilita soluções simples, conformes a um modelo cartesiano de apreensão da realidade.

O dramaturgo coloca assim uma questão, logo de saída: como lidar com as contradições que a guerra – por ora num sentido mais amplo – impõe à vida dos indivíduos? Isto é, se por um lado há aqueles que dependem economicamente da guerra para sua sobrevivência, como é o caso de Mãe Coragem, que comercia suas mercadorias no campo de batalha, por outro lado, indiretamente, ela corrobora com a manutenção de um conflito em que muitos outros morrem de forma gratuita, tanto soldados quanto civis. Desse modo, a situação de guerra em si é mais bem complexa do que simplesmente um lado que ataca e outro que é atacado, o que exclui uma perspectiva

esquemática ou maniqueísta em prol de uma visão dialética e multifacetada e que tenta perceber as incongruências e contradições imbricadas nesse tipo de conflito de grandes proporções.

Logo no início da peça, o próprio Sargento, que está tentando recrutar os filhos de Mãe Coragem, evidencia a contradição da postura da vivandeira:

SARGENTO – Para você, então, a guerra há de roer os ossos e deixar a carne? Você engorda as suas crias com a guerra, e não quer dar nada em troca? Ele precisa saber de onde é que vem a comida. E você, que tem nome de Coragem, está com medo da guerra, que é o seu ganha-pão? (BRECHT 1991a, p. 181).

Como elemento dialético principal, Mãe Coragem é delineada como uma personagem com a qual Brecht põe em funcionamento um de seus mais conhecidos conceitos do teatro épico, que é o *Verfremdungseffekt*. O chamado “efeito de estranhamento”, de acordo com Anatol Rosenfeld, é construído através de um conjunto de técnicas e recursos e que tem por objetivo levar o espectador, distanciado e estranhando o que vê em cena, a perceber que aquilo lhe diz respeito e lhe é próximo no plano sócio-histórico: “tem precisamente o sentido de ressaltar como alienado e surpreendente aquilo que, embora alienado e desumanizado, se tornou familiar e “invisível” pelo hábito e, por isso vedado à intervenção revolucionária” (ROSENFELD 1977, p. 138).

A apreensão da realidade e da História dentro do teatro épico ressalta seu aspecto mutável, isto é, as condições sociais (as formas de governo, por exemplo) e econômicas (o sistema econômico capitalista) determinam a realidade, que seria outro caso tais condições também fossem outras. Sendo assim, a situação sócio-histórica – passível de intervenção – é posta em escrutínio, pois depreende-se que as personagens poderiam agir de forma diferente se as determinantes daquele contexto fossem alteradas.

As falas da vivandeira ao longo da peça apontam essa posição dual, na qual ela se vê diante de um conflito que lhe exige decisões sobre o que fazer e que posição tomar. Comumente, a dialética é tomada como resultado do confronto entre uma tese e uma antítese, campos opostos que engendram uma síntese. Essa estrutura se reflete na forma da peça, na qual as falas da protagonista propõem posições contrárias que convergem em uma ação, resultado de uma contradição da realidade sócio-histórica, enraizada em questões econômicas que a determinam. O trecho a seguir mostra o momento em que o capelão percebe a ambivalência de Coragem no que se refere à guerra e à paz, tanto defendidas quanto atacadas pela protagonista:

CAPELÃO – Coragem, não devia falar assim da paz: você é uma hiena dos campos de batalha! [...] Mas quando vejo você receber a paz com as pontas dos dedos, como se fosse um pedalo de pano podre, eu fico indignado: aí eu vejo que você não quer a paz, e sim a guerra, porque lhe dá lucros... [...].

MÃE CORAGEM – Não tenho nada para dar à guerra e ela também não tem nada para me dar [...] (BRECHT 1991a, p. 240).

Essa ambivalência pode ser percebida quando Mãe Coragem faz suas negociações. Se, por um lado, ela precisa negociar a venda de suas mercadorias, ela também se vê pechinchando a vida de seu próprio filho Queijinho, quando este se torna prisioneiro de guerra. A relação de compra e venda, do preço das mercadorias e das vidas humanas em jogo traz o paralelismo entre tese e antítese, a partir do qual as decisões contraditórias da protagonista concretizam-se como síntese possível dentro daquele contexto. No caso da peça, sua demora em enviar o valor do resgate custa-lhe a vida do filho, enterrado como indigente, já que reconhecer o corpo significaria o fim definitivo de seus negócios.

Mãe Coragem ao evidenciar diversas contradições conduz a um estranhamento por mostrar que na realidade os indivíduos são contraditórios por conta das condições socioeconômicas em que vivem, as quais também o são. Exemplo dessa situação em que o fator econômico se mostra umbilicalmente ligado com a situação de guerra – em verdade seu próprio motor – é a cena cinco, na qual Mãe Coragem se recusa a dar suas camisas para salvar os camponeses porque eles não têm como lhe pagar.

Entre o fator econômico defendido por Coragem (“Não desperdice minhas camisas tão caras”) e o que chamaríamos de “humano”, por parte do Capelão, (“Ainda tem gente embaixo dos escombros”), a síntese é a ação de Mãe Coragem de abrir mão das camisas, reiterando ambas as possibilidades: a violência e os danos causados pela guerra (“Não deixem minha filha! O telhado é capaz de desabar”), e os prejuízos para os negócios resultantes da paz: (“Essas vitórias só me trazem prejuízos”). Ora, ao trazer as contradições à frente, o teatro brechtiano aponta para o desafio da análise sócio-histórica que lida com opostos e percebe sua inter-relação e dependência mútua. Paz e Guerra são para Mãe Coragem elementos conflitantes, mas interdependentes e que, na esfera material imediata, ao contrário do esperado, podem significar prejuízo e lucro, respectivamente, reafirmando a influência das determinantes econômicas nas condutas da protagonista.

As relações que se dão entre as mulheres da peça exibem essa dialética entre a rejeição e o apoio à guerra: Mãe Coragem deseja a todo o custo afastar sua filha de Yvette, com medo de que ela se torne uma prostituta e, pior que isso, se envolva com soldados de graça: “MÃE CORAGEM – [...] Põe os sapatos na cesta. Eu vou devolver isto. Ora, roubar os sapatos da Yvette! Que a outra se rebaixe por dinheiro, eu compreendo... Mas você ia querer fazer de graça, só por divertimento... [...]” (BRECHT 1991a, p. 206).

A ideia de “prostituição” em meio à guerra se alterna nas condutas de Mãe Coragem e Yvette – que afinal é sua amiga –, as quais lucram com o conflito e ao mesmo tempo perdem constantemente sua dignidade. O pudor da protagonista em relação a Yvette é apenas discursivo e Coragem depende dela ao lhe propor vender sua carroça para salvar o filho Queijinho. Parece-nos que, em termos de distribuição de papéis, Kattrin é uma espécie de síntese de Mãe Coragem e Yvette. Dois opostos da “prostituição” frente a guerra – a qual discursivamente reprovam, mas apoiam em suas ações, velada ou declaradamente – engendram Kattrin, personagem que condensa de modo complexo o resultado desse embate e a única que, ao final, enfrenta diretamente o estado de coisas em vigor. Em relação ao papel cumprido por essa emblemática personagem, Raymond Williams (2002) alerta-nos, no entanto, que “do mesmo modo que é uma sociedade má aquela que necessita de herói, assim também é uma vida má aquela que necessita de sacrifício” (WILLIAMS 2002, p. 256).

Esse posicionamento “consciente” e “subversivo” pode ser exemplificado pela mencionada cena cinco, em que ocorre o bombardeio da casa dos camponeses. Nela, Kattrin e o Capelão são os únicos preocupados com as pessoas, sendo que a filha de Mãe Coragem rapidamente resgata o bebê, enquanto o capelão tenta salvar uma mulher. Para Mãe Coragem, por outro lado, coloca-se o dilema das camisas, já trazido pela rubrica: “A VITÓRIA DE TILLY, EM MAGDEBURGO, CUSTA A MÃE CORAGEM QUATRO CAMISAS DE OFICIAIS” (BRECHT 1991a, p. 222). A protagonista parece não perceber, no entanto, que se encontra na mesma situação dos camponeses, vítima de uma guerra que lhe provê o sustento, mas cobra um alto preço, algo prenunciado na primeira cena da peça: “Quem da guerra se quer aproveitar, Alguma coisa em troca tem que dar” (BRECHT 1991a, p. 186).

A coerência que o público poderia esperar da protagonista não ocorre, exatamente porque com toda probabilidade não ocorreria na realidade. A personagem se encontra cerceada pela necessidade de sua sobrevivência, que exige posições por vezes

antagônicas. É o que ocorre no episódio em que Mãe Coragem vai à tenda do capitão para prestar uma queixa e se depara com um soldado que também deseja fazer uma reclamação e arrumar uma briga. Ao conversarem, ela incentiva o soldado a levar adiante sua contenda somente se estiver realmente disposto a ser radical, o que acaba levando o soldado e a própria Mãe Coragem a desistirem de seu propósito. Tomando tal cena por exemplo, as personagens-título das peças em estudo se mostram quase diametralmente opostas, já que mesmo ambos utilizando-se dos mecanismos do sistema em que se encontram, Musgrave parece ser mais radical ao enfrentar a exploração e violência que lhes foram infligidas.

A vivandeira transita assim de uma extremidade a outra e mostra a dialética da opção pelas duas posições: a extremista e a conformista, e aquilo que parece ser possível ao indivíduo na realidade que define-se, na peça, pelas condições materiais imediatas, isto é, o fator econômico, que justifica a dependência da guerra e determina a conduta dos indivíduos. Nesse sentido, os valores e a moral, que no teatro tradicional são o sustentáculo da vida burguesa, são abandonados porque a realidade contraditória impede Mãe Coragem de mantê-los, diante da necessidade de sobrevivência. Pelo contrário, ela defende seu oposto, a corrupção: “[...] A corrupção dos homens é como a misericórdia de Deus: a única coisa com que podemos contar. Enquanto ela existir as sentenças serão benevolentes e uma pessoa inocente ainda poderá ter esperança de se livrar de uma condenação” (BRECHT 1991a, p. 214).

Complexa, Mãe Coragem é uma das grandes personagens do teatro e que, exatamente por isso, traz um problema às encenações da peça. Ao constituir-se como mãe, ela pode acionar na plateia uma empatia que poderia dificultar o estranhamento e a percepção de sua configuração dialética. Essa possibilidade foi ressaltada em montagens que tenderam a enfocar esse caráter dramático ou que não conseguiram se desvencilhar dele ao colocar em cena uma personagem que, por ser mãe, com todo o constructo simbólico que o termo retém, é tomada de saída como uma “personagem forte”.

Anatol Rosenfeld (1977) resume-nos essa problemática ressaltando a preocupação de Brecht em fazer com que as forças históricas se sobrepusessem ao foco na personagem-título, preocupação que recorrentemente o fazia reescrever seus textos:

É evidente, contudo, que Brecht não visa suprimir a emoção – o que em matéria de teatro seria absurdo. O que deseja é elevar a emoção ao entendimento e à crítica. Por isso, quando o poeta Brecht cria uma grande figura como Mãe Coragem, lendo depois nas críticas que se trata de tragédia comovente do “animal materno na sua vitalidade indestrutível”, o teórico Brecht se apressa a introduzir modificações

para tornar claro que, se o animal materno é importante, de peso bem maior é ver que os pequenos não lucram com a guerra e que a profissão de vivandeira estraga os melhores propósitos (ROSENFELD 1977, p. 159-160).

A identificação por parte da plateia é então um risco constante. Gerar empatia pelo que está no palco como forma de criar uma ilusão cênica sustentada pela emoção é uma convenção do teatro tradicional burguês à qual Brecht deseja se opor. Tal empatia, no entanto, acontece quando Mãe Coragem não é estranhada pelo público, o qual deve perceber suas decisões a partir do plano social e econômico e não psicológico ou “maternal”. Com efeito, sendo ela uma mãe, o perigo seria o de colocar suas decisões dentro dessas últimas esferas, ignorando o que realmente deve ser mostrado: as decisões enquanto da ordem do próprio sócio-histórico, evidenciado pelo *gestus* da personagem.

4.3.1. A dialética das personagens-título

Delineando um paralelismo entre Mãe Coragem e Musgrave, percebe-se que ambas as personagens condensam em si a contradição de se colocarem contra a guerra, apesar de estarem permeadas de sua lógica e *modus operandi*. Mãe Coragem, em sua posição que oscila de acordo com seus interesses e necessidades mais imediatas, está disposta a negociar com qualquer uma das partes do conflito. A flexibilidade de tais princípios é exatamente a característica básica deles. De modo oposto, Musgrave, por sua vez, é irrepreensível em sua ânsia por parar a guerra, utilizando-se de seus mesmos dispositivos e inserindo-se em sua lógica de modo completo, ao agir com violência em relação a civis inocentes.

As similaridades entre as personagens se dão, por exemplo, no despudor a que são levados a exhibir em suas atitudes, diante de códigos éticos, morais ou religiosos. Na peça de Brecht, uma das cenas mais emblemáticas quanto a essa característica é aquela em que Mãe Coragem é chamada para reconhecer o corpo de seu filho Queijinho:

SARGENTO – É um elemento de quem nem o nome sabemos. Mas é preciso ficar registrado, para que tudo continue em ordem. Ele uma vez fez uma refeição aqui, com a senhora. Dê uma olhada, para ver se o reconhece! *Retira o lençol*. Sabe quem é? *Mãe Coragem nega com sinal de cabeça*. Nunca o viu, antes de ele vir comer aqui? *Mãe Coragem abana a cabeça, negativamente*. Podem levá-lo. Joguem na vala comum: não há ninguém que saiba quem ele é.
Os Soldados saem levando o morto (BRECHT 1991a, p. 217).

É evidente que ali estava em questão também sua própria sobrevivência, o que a impede de se colocar em risco para que seu filho pudesse ter pelo menos um enterro nos moldes aceitos socialmente. Ela, que havia defendido seus filhos, volta-lhe as costas sem que, todavia, deixe de haver um preço pago na esfera do indivíduo, algo percebido na perturbação de Mãe Coragem, similar à perturbação de Musgrave, trazida à baila através de seus sonhos apocalípticos.

MUSGRAVE (*sentando e falando bem claramente como se fizesse sentido*). Queimando. Queimando... Em um minuto, cumpra as ordens – pegue aquela ali! Pegue-a! Quem disse que ela é uma criança! Ela está na lista, é velha suficiente para matar! Cumpra as ordens. Trinta segundos. Contando. (*Ele olha para o relógio.*) Vinte e seis... vinte e três...

SRA. HITCHCOCK (*bem alarmada*). Sargento – Sargento – MUSGRAVE. Fique quieto. Vinte... Dezoito... Eu estou em missão, mulher. Eu estou contando o fim do mundo. Mais dez segundos, senhor... Cinco... três... dois... um.

Ele solta um grande grito de agonia e cai com a cabeça na cama. Todo o estábulo ouve e percebe. ATTERCLIFFE volta a dormir. HURST se senta em alerta. ANNIE e SPARKY se afastam surpresos. (ARDEN 1959, p. 150)⁹⁵.

Musgrave narra em sonho a brutalidade que ele e os companheiros tiveram que cometer, assassinando uma criança. A frieza que foi obrigado a sustentar emerge num rompante, o que corrobora a caracterização da personagem como expressivamente contraditória por estar disposta a levar adiante o plano de matar mais inocentes. Em Brecht, por sua vez, o código de ética engendrado pelo sistema e posto em prática por Coragem levam-na a ter seu filho morto e ainda assim continuar a utilizar da guerra para sua sobrevivência, de certa maneira endossando seu prolongamento. Em verdade, há pouca possibilidade de agência para a personagem enquanto indivíduo isolado e, diferentemente de Musgrave, Coragem parece ser consciente disso.

Mãe Coragem apresenta uma desumanidade que não é de sua natureza ou fruto de um desvio psicológico. Ela é levada a renegar seu filho, ao mesmo tempo em que estava disposta a abrir mão de sua carroça, fonte de seu sustento, de Katrin e do

⁹⁵ MUSGRAVE (*sitting up and talking very clearly as if it made sense*). Burning. Burning.. One minute from now, and you carry out your orders – get *that* one! Get her! Who says she's a child! We've got her in the book, she's old enough to kill! You carry out your orders. Thirty seconds. Count the time. (*He is looking at his watch.*) Twenty-six... twenty-three...

MRS. HITCHCOCK (*very alarmed*). Serjeant – Serjeant –

MUSGRAVE. Be quiet. Twenty.... Eighteen... I'm on duty, woman. I'm timing the end of the world. Ten more seconds, sir... Five... three... two... one.

He lets out a great cry of agony and falls back on the bed. All in the stable hear and take notice. ATTERCLIFFE turns over again to sleep. HURST sits up in alarm. ANNIE and SPARKY stand apart from each other in surprise (ARDEN 1959, p. 150).

Capelão, para que ele fosse solto vivo. É mais uma vez a dialética entre o humano e o desumano que levam Brecht a falar sobre a “tentação da bondade” – como na peça *Alma Boa de Setsuan* –, ou seja, a configuração socioeconômica da realidade que coloca em xeque “se o homem pode ajudar o homem”.

Musgrave, por sua vez, evidencia estar imbricado em uma sociedade que o coloca em contradições de expressiva magnitude. A cena em que tal contradição e perda de valores se mostram mais claramente é quando Sparky é morto. Sua primeira reação é de fazer com que os demais soldados se livrem do corpo, mostrando-se disposto a encobrir o ocorrido, ainda que sua missão fosse desmascarar a violência da guerra que levou Billy Hicks à morte:

MUSGRAVE. Quiet. You said deserting?

HURST *concorda*.

MUSGRAVE. O que *ela* está fazendo aqui? Ela estava com ele?

HURST *concorda*.

[MUSGRAVE.] Isso, isso... Desertion. Fornication. It's not material. He's dead. Hide him away.

HURST. Where?

MUSGRAVE. In the midden at back of the yard. And don't show no lights while you're doing it. Hurry (ARDEN 1959, p. 155)⁹⁶.

Tendo como premissa “não importa”, Musgrave descola sua missão da realidade e a sobrepõe inclusive à vida de seus soldados. Em contrapartida, diferentemente de Mãe Coragem, a consciência de Musgrave parece vir à tona exatamente quando ele não se encontra consciente, como na cena em que a Sra. Hitchcock o acorda de pesadelos que o perseguem, possivelmente relacionados às mortes que presenciou. As contradições de Musgrave, agravadas pela religiosidade, são tornadas públicas e tomadas à análise pelas personagens – e, consequentemente pelo público – na cena da praça em que os trabalhadores decidem por se recusar a apoiá-lo em sua missão. A ação de Katrin também possibilita analisar o mar de contradições que envolvem Coragem e a impedem de exercer uma atitude contestadora.

De modo complementar e com várias semelhanças e diferenças, tais personagens parecem estar como que cegas: Mãe Coragem, pelo fator financeiro e a necessidade de

⁹⁶ MUSGRAVE. Shut up. You said deserting?

HURST nods.

MUSGRAVE. What's she doing here? Was she with him?

HURST nods.

[MUSGRAVE.] Aye, aye... Desertion. Fornication. It's not material. He's dead. Hide him away.

HURST. Where?

MUSGRAVE. In the midden at back of the yard. And don't show no lights while you're doing it. Hurry (ARDEN 1959, p. 155).

sobreviver a todo custo; Musgrave, pela religião e ânsia por vingança. Nessa diferenciação e aproximação, percebe-se dialeticamente que dentro da cegueira de ambas há ainda espaço para propósitos genuínos, algo que se justifica ao se ler em chave de ironia e de modo distanciado e dialético muitas das cenas das peças. Em verdade na obra dos dois dramaturgos, destaca-se a complexidade da sobrevivência e da tentativa de mudança do estado de coisas em uma realidade sócio-histórica que cerceia as possibilidades do indivíduo de ser coerente, levando-o, como na imagem bíblica, a simultaneamente “servir a Deus e ao Diabo”.

4.4. O combate à anarquia e a manutenção da ordem

A anarquia é mais um tema presente em algumas das peças do teatro pós-Guerra britânico, acompanhando temáticas importantes como a violência, a guerra e a revolta dos jovens. Com efeito, desde o final século XIX, o pensamento anarquista ganhava fôlego na Grã-Bretanha dentro da *Socialist League*, grupo revolucionário que progressivamente se firmou anarquista, até seu término em 1901. Já no século XX, a discussão em torno do anarquismo, seus pressupostos e práxis se deu através de jornais como *Freedom* (de 1947 a 1960) e a revista *Anarchy* (de 1961 a 1970), atraindo uma série de intelectuais, como Bertrand Russell. No âmbito cultural, por sua vez, o ideal anarquista foi posteriormente associado à revolta juvenil, através da contestação política de costumes do movimento *punk*.

O tema ganha destaque na obra de Joe Orton, por exemplo, que apresenta na epígrafe de uma de suas peças uma interessante reflexão sobre o tema:

LORD SUMMERHAYS. O anarquismo é um jogo em que a polícia pode acabar com você. O que você tem a dizer sobre isso?

GUNNER. O que tenho a dizer sobre isso!? Bem, eu acho isso um escândalo: é o que eu tenho a dizer.

LORD SUMMERHAYS. Precisamente: é o que todos têm a dizer, exceto a opinião pública britânica, que finge não acreditar (ORTON 1990, p. 193)⁹⁷.

Por meio da citação de uma peça de George Bernard Shaw, Orton ressalta o quanto a palavra *anarquia* ou *anarquismo* é utilizada como forma de controle por parte

⁹⁷ LORD SUMMERHAYS. Anarchism is a game at which the police can beat you. What have you to say to that?

GUNNER. What have I to say to it! Well I call it scandalous: that's what I have to say to it.

LORD SUMMERHAYS. Precisely: that's all anybody has to say to it, except the British Public, which pretends not to believe it (ORTON 1990, p. 193).

daqueles no poder. Na referida peça de Orton *Loot*, é exatamente o que ocorre: anarquia é aquilo que as classes mais baixas fazem, seus crimes e sua revolta, ainda que a polícia, a igreja e os políticos usem de mecanismos e artimanhas similares. O uso do termo “anarquia” nesse contexto teatral perpassa tanto sua significação de senso comum – de bagunça e desordem – quanto aquele referente ao conceito político e que na época esteve em pauta através do alcance da revista *Anarchy* (década de 1960).

Empreendendo um retorno às origens do conceito, Raymond Williams (2007) define como o conceito se estabelece historicamente em chave negativa, partindo do significado comum até sua conceituação precisa: “impôs-se principalmente como descrição de qualquer espécie de desordem ou *caos* (grego clássico: abismo ou vazio)” (WILLIAMS 2007, p. 55). Conforme delinea o teórico, foi com Proudhon em 1840 que o vocábulo ganhou uma conotação positiva, a despeito de que

[...] entre a década de 1870 e 1914, uma tendência minoritária do anarquismo também adotou táticas de violência individual e assassinatos de dirigentes políticos. Não caiu no esquecimento um forte sentido residual de anarquista para aludir a esse tipo de terrorista (presente na língua desde o S18 [século XVIII], com terrorismo), embora esteja claramente separado da corrente predominante do movimento anarquista (WILLIAMS, 2007 p. 56).

É exatamente a manutenção de uma conotação negativa que ecoa na fala de Musgrave, que teme a anarquia, apesar de em certo sentido seu questionamento do poder das autoridades se compatibilizar com a acepção de senso comum do termo – balançar as estruturas de poder estabelecidas. Utilizada inicialmente em um julgamento moral em relação à conduta de Annie, essa noção de anarquia como falta de princípios parte da própria significação comum, de um estado que abole as autoridades e, supostamente, a ordem e os valores, noção que ele aplica ao comportamento dela.

Do outro lado do espectro, tomando sua conotação política, para o *Dicionário de Termos Políticos*, o anarquismo é o conceito de que:

Todas as formas de ação política ortodoxa devem ser rejeitadas. O Anarquismo, portanto, deseja abolir qualquer ordem legal, especialmente o Estado, e criar uma sociedade sem Autoridade e domínio, baseada na razão e na natureza, que seria alcançada pela intervenção do indivíduo na esfera social por meio da ação direta (KIELHORN 1965, p. 15).

Similarmente, Musgrave parece rejeitar a organização política vigente mas, em contrapartida, não parece guiado por uma “razão” ao enfrentar as estruturas de poder, mas sim ser conduzido por motivações que beiram o fanatismo religioso. Um de seus

maiores temores é a falta de ordem e autoridade, enfim, o que entende por anarquia. Considerando o modo como as duas acepções do conceito emergem, Arden parece traçar um *continuum* entre estruturas presentes na Grã-Bretanha oitocentista e o que se mantém na constituição social dita moderna de meados do século XX. Na prática, com as duas grandes guerras e a ameaça nuclear em pauta no período pós-Guerra, a barbárie por trás da máscara da civilização ocidental havia caído de maneira estrondosa. O que fez com que, no contexto de início da Contracultura e de movimentações políticas importantes – desde o episódio de Suez até a Revolução Cubana –, o tema da anarquia retornasse à ordem do dia.

Em seu diálogo com Annie sobre a aproximação da garçonete com os soldados, Musgrave traz essa preocupação com o “anárquico” à tona:

MUSGRAVE. Estes são os meus homens. Eles têm um trabalho a fazer. Você não os distrairá.

ANNIE. Não?

MUSGRAVE. Não. Porque eles sabem, você sabendo ou não, que há trabalhos para mulheres e trabalhos para homens: quando se misturam, há anarquia.

ANNIE (*surpresa*). É? E o que é anarquia? Você se acha esperto – com suas palavras e sua posição –

MUSGRAVE. Olha, mocinha, anarquia: nós somos soldados. Nosso trabalho não é fácil, não é moleza. Ele tem um nome forte: dever. E nos é dado diretamente e pronto, um plano claro. Mas se você vier com o que chama de vida ou amor – *eu* chamo sua indulgência – e bagunçar todo o plano, se o deixar torto, sujo, preguiçoso, desarrumado, ruim – isso é anarquia. Eu sou um homem religioso. Eu conheço as palavras, conheço as tarefas e sei como ser forte. Assim como esses homens. E você não ficará entre eles e sua força! (ARDEN 1959, p. 137).⁹⁸

Para se afastar do que acredita ser potencialmente destrutivo – a anarquia –, Musgrave acaba seguindo o padrão de dominação em que vive enquanto soldado da rainha e súdito do Império Britânico. Sua fuga da anarquia e da desordem – para ele sinônimos, e encorajada pelo fanatismo religioso – o leva a querer implantar um modo

⁹⁸ MUSGRAVE. These are my men. They're here with their work to do. You will not distract them.

ANNIE. I won't?

MUSGRAVE. No. Because they know, whether you know it or not, that there's work for women and there's work for men: and let the two get mixed, you've anarchy.

ANNIE (*rather taken aback*). Oh? And what's anarchy? You, you clever grinder – words and three stripes –

MUSGRAVE. Look, lassie, anarchy: now, we're soldiers. Our work isn't easy, no it's not soft: it's got a strong name – duty. And it's drawn out straight and black for us, a clear plan. But if you come to us with what you call your life or love – I'd call it your indulgence – and you scribble all over that plan, you make it crooked, dirty, idle, untidy, bad – there's anarchy. I'm a religious man. I know words, and I know deeds, and I know how to be strong. So do these men. You will not stand between them and their strength! (ARDEN 1959, p. 137).

de ação incoerente, de base política, todavia de motivação religiosa; anárquico porque radical e de enfrentamento às autoridades, mas de conotações de vingança pessoal e reprodução de um padrão rejeitado no plano teórico por ele e pelos soldados, sobretudo Attercliffe.

Ao olhar para as guerras coloniais e perceber suas consequências nos indivíduos, Arden convida o espectador a refletir sobre o que realmente é ganho com a guerra e com a manutenção de uma ordem sustentada pelas autoridades às custas das camadas mais baixas – aqui, notadamente, soldados e trabalhadores. A temática da guerra como meio de se manter a ordem aproxima e perpassa as peças. Para Brecht, mais do que um pano de fundo, a guerra aparece como uma espécie de personagem sempre presente, antropomorfizada – recurso que corrobora o estranhamento:

CAPELÃO – [...] Talvez a guerra precise de um descanso, ou talvez possa, por assim dizer sofrer um acidente: disso não está livre, porque nada é perfeito nesse mundo. [...] Mas os imperadores, reis e papas sempre dão uma ajudazinha à guerra, quando há necessidade; ela, portanto, não deve recear nada de grave, e ainda tem pela frente uma longa vida (BRECHT 1991a, p. 227).

No excerto acima, discute-se o papel cumprido pelas autoridades e figuras de poder na manutenção dos conflitos, dos quais eles são os maiores beneficiários economicamente. A guerra, antropomorfizada, tem sua existência desejada por Mãe Coragem e pelas autoridades que a sustentam e se aproveitam de suas vantagens econômicas. Em Arden, ela é posta sob análise, em suas raízes e consequências, seus incentivadores e prejudicados – o Prefeito, o Pastor e o Policial de um lado e Musgrave, os soldados e os trabalhadores de outro, algo que formalmente somente poderia se dar pela via dialética. Na peça de Brecht, o conluio de base econômica entre as autoridades governamentais, militares e religiosas é evidente, cujo disfarce é o caráter religioso da guerra – inclusive com a cômica alternância entre católicos e protestantes enquanto vencedores provisórios do conflito.

Nesse sentido, as peças de Brecht e Arden, bem como de outros dramaturgos britânicos do período, cumprem importante função ao flagrar a persistência de estruturas que podem ser encontradas num passado distante ou relativamente recente. Em *Mãe Coragem*, ressalta-se a primazia do dinheiro na história, delimitando e definindo as atitudes das personagens. No período em questão, século XVII, com o declínio da Idade Média e o avanço das navegações nos países ibéricos, o mercantilismo se estabelece como a base econômica. Essa forma de sistema, embrionária do sistema capitalista,

passa progressivamente a definir as relações econômicas a partir do fator dinheiro, algo que não ocorria até então. O que Brecht parece delinear é um contexto já dependente das trocas mercantis monetizadas, imbricadas com o uso da guerra e religião, sobretudo após a Reforma Protestante (1517). O caráter “santo” da guerra aparece através da importante técnica épica de ironia, através da qual o verdadeiro conteúdo proposto para reflexão pelo dramaturgo-narrador emerge:

CAPELÃO – [...] Morrer na guerra é uma glória, e não é nenhum azar. Por quê? Esta é uma guerra santa. Não é uma guerra qualquer: é uma guerra muito especial, em que se luta pela defesa da fé. É uma guerra que Deus vê com agrado!

COZINHEIRO – Certo. Por um lado é uma guerra em que se incendeia, se chacina, se saqueia, sem esquecer as mulheres violentadas; mas, por outro lado, é diferente de todas as outras, pois é uma guerra santa, é claro. [...] (BRECHT 1991a, p. 199).

O dramaturgo alemão não escolhe o momento da Guerra dos Trinta Anos gratuitamente, já que parece haver algo nesta estrutura social que repercute até o século XX. Em nossa visão, a real motivação da guerra é um elemento que deve se sobrepor à história do destino de Coragem e seus filhos. Brecht mostra o que se encontra por trás da guerra, oficialmente de motivação religiosa: a busca pelo poder e dinheiro. Aquilo que é da esfera do macro pode ser visto através da conduta de Mãe Coragem, dependente direta do conflito e que condensa em si suas contradições. Ora, em Arden, a base material das guerras coloniais também se mostra na repressão que as figuras de autoridade – como o prefeito, que lucra diretamente com a exploração dos trabalhadores locais – desejam perpetrar, assim como o Império lucra com suas colônias, às custas dos nativos e dos próprios soldados britânicos.

Olhando a peça de Arden a partir da perspectiva da obra de Brecht, a ideia de anarquia parece se configurar como uma pista para a saída de um círculo vicioso presente, no caso da peça, desde a guerra dos Trinta Anos: a união das autoridades por razões econômicas, a exploração do trabalho das camadas mais baixas e a necessidade de ações radicais para quebrar com estruturas sólidas. É o que a cena da Canção da Grande Capitulação traz a uma análise de *Serjeant*:

MÃE CORAGEM – Sentou-se logo. Estão vendo? É como eu dizia! O senhor não sabe aguentar-se de pé. Eles nos conhecem bem e sabem como nos tratam: “Sentem-se!”, e nós sentamos. De quem se senta não vem revolta nenhuma... Não adianta levantar-se, agora: nunca mais voltaria a estar de pé como estava ainda há pouco. Não precisa ficar encabulado por minha causa: eu também sou assim, não sou nada melhor. Já nos compraram todo o nosso brio. Se me oponho posso prejudicar meu negócio (BRECHT 1991a, P. 220)

Nisso, Musgrave e Coragem se configuram como exemplos negativos, pois se associam às autoridades e ao sistema (são *comprados*, nas palavras da vivandeira), ao passo que, em Brecht, Kattrin sinaliza novas possibilidades, a exemplo de Walsh na peça britânica.

Em *Mãe Coragem*, as justificativas para a manutenção da Guerra dos Trinta Anos são as mais diversas, como na cena inicial em que o sargento enuncia os benefícios do conflito, os quais encontram ressonâncias no próprio desejo de ordem de Musgrave e seu temor de que a anarquia se estabeleça:

SARGENTO – Logo se vê que há muito tempo não há guerra por aqui. De onde vem a moral, pergunto eu? A paz é uma porcaria, só a guerra é que estabelece a ordem. [...] Eu já estive em lugares onde não se fazia guerra há uns setenta anos: as pessoas nem sobrenome tinham, nem sabiam quem elas eram. Só onde há guerra é que se põem os registros e as listas em ordem, os sapatos em fardos e o trigo em sacos, as pessoas e as cabeças de gado são bem contadinhas e levadas, pois todo mundo sabe: sem ordem não há guerra! (BRECHT 1991a, p. 175).

Desde o início da peça, a guerra é caracterizada como evento desejado e sinônimo de ordem, enquanto a paz representaria a desordem, a “anarquia” da peça de Arden. Contraditoriamente, o que ocorre com Mãe Coragem é que seu “ganho” com a guerra é exatamente sua perda total. Com os três filhos mortos, a personagem brechtiana evidencia que, para aqueles que estão na base social, pouco há de vantagens na guerra além da mera sobrevivência, quando muito. No entanto, as desvantagens são expressivas e inexoráveis. Musgrave é aquele que tenta consertar com as próprias mãos e remediar os danos causados pelo conflito bélico sinalizando com o seu fracasso final, assim como o de Mãe Coragem, que a real solução seria que tais conflitos não existissem de saída. Por essência, eles são altamente destrutivos, principalmente para os soldados que morrem por defender ideais falseados de civilização, religião e grandiosidade imperial e para os civis que os endossam encontrando, paradoxalmente, sua sobrevivência nesses conflitos. Em verdade, todos são explorados em prol da acumulação econômica daqueles que se encontram no poder.

No que se refere à questão da anarquia em seu sentido estrito, em específico na obra de Arden, Michael Cohen (1985) propõe-se a analisar essa temática tomando as peças do dramaturgo em retrospecto, das primeiras às mais recentes. Apesar de não se debruçar detalhadamente sobre *Serjeant Musgrave*, parece-nos relevante a perspectiva

adotada: de caracterizar o movimento de Arden de um anarquismo-pacifismo, que seria uma contradição em termos, para um teatro mais explicitamente de esquerda. Esse percurso é perceptível em seu início, desde a obra em estudo, principalmente considerando a ambiguidade que o dramaturgo deixa ao leitor/espectador sobre a questão do pacifismo. Em sua Introdução à peça, Arden não afirma acreditar totalmente nesse posicionamento e *Serjeant* aparenta colocar em xeque exatamente tal aplicabilidade: para que um ponto de vista anarquista fosse implementado, ações radicais seriam necessárias, no entanto destituídas de um viés religioso e sem que ocorresse a cooptação de seus agentes, como se dá em *Mãe Coragem* e com os trabalhadores da peça britânica.

Cohen delimita que Arden e Margaretta D'Arcy foram influenciados pelo chamado “neo-anarquismo” em decorrência de sua viagem à Índia em fins da década de 1960 e um “clima” da época, reafirmado na revista *Anarchy*, dentre outros. A ideia repetida por Cohen é de que uma das características desse pacifismo-anárquico é a problemática de meios e fins, a qual está na base da peça de John Arden. Para ilustrar a ideia, Woodcock, escolhido como sua referência, usa da metáfora cristã de não ser possível expulsar demônios invocando Belzebu. No caso do anarquismo significaria que a luta contra as formas de governos e autoridades não pode se dar por meios institucionais como eleições, perspectiva essa similar ao fabianismo ou ainda ao próprio Estado de Bem-Estar Social, no qual as mudanças substanciais viriam da melhoria do aparelho estatal já existente.

Para Musgrave, essa questão de meios e fins aparece no dilema do uso de violência interpessoal para lutar exatamente contra uma violência sistêmica, para utilizar da terminologia de Slavoj Žižek. Para o filósofo:

[...] há aquilo a que eu chamo violência “sistêmica”, que consiste nas consequências muitas vezes catastróficas do funcionamento regular de nossos sistemas econômico e político. [...] é de certo modo a célebre “matéria escura” da física, a contrapartida de uma violência subjetiva (demasiado) visível. [...] muito mais estranhamente inquietante do que qualquer forma pré-capitalista direta de violência social e ideológica: essa violência não pode ser atribuída a indivíduos concretos e às suas “más” intenções, mas é puramente “objetiva”, sistêmica, anônima (ŽIŽEK 2014, p. 20, 29).

Essa violência “invisível” que sustenta todo o funcionamento do sistema é a mesma a que Musgrave se opõe e a que Katrin desafia; aquela a que *Mãe Coragem* se vê obrigada a endossar e a que o Barqueiro utiliza para sobreviver. A luta a qualquer

custo contra tal violência traz ao debate a referida questão dos meios e dos fins e a própria possibilidade de ação dos movimentos anarquistas, os quais muitas vezes agem através da ilegalidade e consideram o uso da violência para a tomada do poder e abolição do controle do Estado.

Em se tratando de *Mãe Coragem*, a postura de Kattrin parece delinear essa mesma problemática, do uso dos meios necessários para que seja garantida alguma mudança, mesmo que nesse caso tal mudança não tenha sido estrutural e duradoura. Na peça, a ideia de utilizar das armas disponíveis por conta de um ideal adquire força, fazendo com que Kattrin destoe de Musgrave por se manter fiel a um propósito que não se corrompe pela religião. Considerando esse prisma, o debate sobre meios e fins – que integra uma das discussões sobre anarquismo – aproxima as peças, pois a morte de Kattrin atinge um resultado, ainda que provisório, em relação à situação dada diferentemente de *Serjeant*. A personagem Coragem, por outro lado, configura-se como uma espécie de Musgrave às avessas, utilizando-se dos dispositivos do próprio sistema não para enfrentá-lo, mas sim para endossá-lo. O preço que ambos pagam ao final é aquele de todos os explorados pelo capitalismo: o sofrimento, a morte ou a apatia.

Cohen, por sua vez, critica a ideia de Albert Hunt de que Arden, em suas peças, teria um caráter revolucionário ao se colocar contra as figuras de autoridade. Desse modo, Cohen se opõe a uma correlação entre rejeição de autoridade e um ponto de vista revolucionário.

A rigidez e autoritarismo de Musgrave representa tudo que a tradição libertária rejeita nos meios políticos, e ele perde a ajuda não só de Walsh, representante da classe trabalhadora (o foco de Arden em 1977), mas das mulheres e de Attercliffe, o pacifista. Mas esse conjunto de circunstâncias não torna o fim político indesejável, como a conclusão sugere. Nós somos deixados no abismo entre fins e meios: um problema fundamental para a filosofia anárquica (COHEN 1985, p. 203)⁹⁹.

A ideia apresentada pelo autor seria de que ainda que concordemos com os fins de Musgrave, rejeitaríamos os meios pelos quais ele pretende chegar a seu propósito, a exemplo da decisão dos trabalhadores da peça. Apesar de Arden não conclamar os

⁹⁹ Musgrave's rigidity and authoritarianism represent everything which the libertarian tradition rejects in political means, and he loses the support not only of Walsh, the representative of the working class (the main point for Arden by 1977), but of the women and Attercliffe the pacifist. But this set of circumstances does not rule out the desirability of the political end, as the conclusion suggests. We are left with the gulf between ends and means: a fundamental problem of anarchist philosophy (COHEN 1985, p. 203).

indivíduos a lutar por uma revolução, *Serjeant Musgrave's Dance* coloca em destaque essa questão que é essencial para qualquer ação política que pretenda mudar estruturalmente o sistema vigente – e que no contexto pós-Guerra estava em pauta no caso, mesmo que de modo distinto, da Revolução Cubana, por exemplo.

Com efeito, os anos 1950-1960 trouxeram à tona uma nova inquietação e a ideia de que havia a possibilidade de tentar novamente uma alternativa ao capitalismo, conforme ficou provado no caso de Cuba, ainda na década de 1950. Conforme denota Fredric Jameson:

Desde o começo, a experiência cubana se afirmou como original, como um modelo revolucionário, a ser radicalmente distinguida das formas mais tradicionais de prática revolucionária. [...] Todavia em 1 de Janeiro de 1959, a Revolução Cubana permanecia simbolicamente ambígua. Poderia ser lida como uma revolução do terceiro mundo de um tipo diferente, tanto da revolução clássica leninista quanto da experiência maoísta, pois tinha uma estratégia revolucionária inteiramente única, a teoria *foco* [foquismo] [...] (JAMESON 1984, p. 201, 182)¹⁰⁰.

Portanto, parece-nos que a peça carrega muito de revolucionário por colocar em foco um dos problemas que a luta pela revolução em si evoca. A partir desse pressuposto, a peça constitui através das figuras dos trabalhadores da mina, uma crítica ao proletariado que não se une e organiza. Ao mostrar através do exemplo negativo, Arden parece denotar a variedade de atores, ideais e atitudes revolucionárias – em seu sentido mais amplo – que a sociedade capitalista moderna, herdeira também do Imperialismo, pode engendrar. Trata-se de um panorama complexo e que exige uma perspectiva dialética para ser estudado.

A peça de Brecht, ocupa o lugar de colaborar para a percepção das inúmeras nuances que existem em tal cenário: como as semelhanças e diferenças que se pode perceber entre as figuras de Musgrave e Kattrin e de Coragem e os trabalhadores e vários outros paralelismos que tornam a discussão mais profunda e, consequentemente, o debate mais esmiuçado, acerca de temas ainda importantes como o pacifismo, a anarquia, a violência e a agência política dos sujeitos.

¹⁰⁰ From the beginning, the Cuban experience affirmed itself as an original one, as a revolutionary model, to be radically distinguished from more traditional forms of revolutionary practice. (...) Yet by January 1, 1959, the Cuban Revolution remained symbolically ambiguous. It could be read as a third world revolution of a different type from either the classical Leninist one or the Maoist experience, for it had a revolutionary strategy entirely its own, the *foco* theory (...) (JAMESON 1984, p. 201, 182).

O caráter político, revolucionário e problematizador da peça de Arden reafirma-se por colocar “o dedo na ferida” na questão da agência e dos métodos de atuação política. É o que Cohen traz no início de seu ensaio e que retoma o “problema” de Arden “não tomar lados” – algo que reitera seu compromisso épico e seu desejo de que a plateia tire suas próprias conclusões e se posicione:

Apesar dessa afirmação, Ilzin argumenta que os “termos políticos de referência das primeiras peças de Arden... eram tão explícitos que é difícil entender como as peças podem ter sido tomadas como algo que não profundamente político.” Ela acha “quase hilários” os comentários dos críticos dos anos 1960 que consideraram Arden como um escritor que não era comprometido com seus personagens ou que “não tomava lados” (COHEN 1985, p. 198-199)¹⁰¹.

Em verdade, o posicionamento de Arden associa-se àquele de Brecht ao se utilizar de meios épicos para evidenciar as contradições da realidade e a abertura à mudança inerente à História. Ao perpassar uma gama de possibilidades de ações políticas, de desfechos em geral negativos, a polêmica questão dos meios e fins e a cooptação dos atores sociais, tais dramaturgos estão sobremodo tratando de temas políticos e utilizando-se da forma teatral para alcançar fins “anárquicos”, isto é, desestabilizadores da ordem vigente e daí, certamente também, com potencial revolucionário.

4.5. A possibilidade de ação política

Um dos aspectos de destaque na análise das peças em estudo parece ser a discussão da possibilidade de ação política dos indivíduos diante de estruturas de poder, da guerra e do sistema capitalista que as sustenta e incentiva. Mãe Coragem, enquanto personagem potencialmente rebelde, parece sinalizar para uma “derrota” quando comparada a Kattrin que, mesmo morrendo, subverte a situação posta de modo real e concreto. Musgrave, por sua vez, acena também para um fracasso, ponto de vista que se contrapõe ao da Sra. Hitchcock e Attercliffe em seu discurso quase otimista. A leitura de derrota, no entanto, não se confunde com uma apreensão conformista, visto que a

¹⁰¹ Despite this claim, Ilzin argues that the “political terms of reference of Arden's early plays ... were so explicit that it is hard to understand how the plays could have been taken as anything other than profoundly political.” She finds “almost hilarious” the comments of critics of the 1960s who perceived Arden as a writer who was uncommitted about his characters or took “no sides” (COHEN 1985, p. 198-199).

Sra. Hitchcock e Kattrin apontam de modo teórico e prático, respectivamente, para o fato de que há esperança no futuro.

A possibilidade de intervenção política constitui-se como tema caro a Brecht, assim como para Arden, apesar de seus contextos históricos, razoavelmente distintos, e geográficos praticamente opostos. Ambos parecem estar preocupados com estruturas econômicas fortes que podem ser vistas desde a Guerra dos Trinta Anos, passando pelo Imperialismo do século XIX e chegando em toda sua força na Segunda Guerra e seus desdobramentos. O gênero parábola é um meio utilizado para mostrar a persistência dessas estruturas, naturalizadas pelo véu ideológico tecido pelas classes dominantes que as quer imutáveis. O contrário disso, isto é, a História como passível de mudança a partir da ação coletiva, aparenta ser o enfoque para ambos dramaturgos, dentro de seus propósitos e contextos específicos.

Em *Mãe Coragem*, Kattrin utiliza-se de toda a sua força e esperteza para garantir a sobrevivência de sua mãe e dos demais da vila, morrendo para que isso aconteça. Tomando a ideia de que ela é quase que uma síntese das contradições deflagradas em toda a peça, tal personagem se configura como o emblema da possibilidade de ação radical do indivíduo, continuamente cerceada pelas circunstâncias socioeconômicas que tentam a todo custo garantir a permanência do estado de coisas.

ALFERES – Atenção! Apontar! *A Kattrin, enquanto o bacamarte é apoiado na forquilha* – Agora é a última vez: pare com esse tambor! *Kattrin, chorando, toca o mais alto que pode. Fogo! Os soldados atiram. Kattrin, ferida, bate ainda no tambor, cada vez com menos força, e aos poucos tomba sem vida.*

ALFERES – Pronto: acabou-se o barulho!

Mas aos últimos toques de Kattrin respondem os canhões da cidade: ouvem-se ao longe repliques de sinos e ribombos de artilharia.

PRIMEIRO SOLDADO – Ela venceu (BRECHT 1991a, p. 263-264).

A despeito da discussão sobre o caráter dramático da cena, ela traz a ideia da radicalidade de uma ação política levada às últimas consequências e que termina com a morte da personagem, supostamente vitoriosa. O desfecho negativo encontra paralelo naquele do Jovem Camponês que, inicialmente ajudando os soldados, logo percebe o que Kattrin pretende fazer e a relevância de seu gesto e se põe a apoiá-la: “JOVEM CAMPONÊS [...] – Toque sim, mudinha! Toque mais! Se não tocar, eles estão perdidos. Toque mais! Toque mais! *O Primeiro Soldado atira-o por terra e golpeia-o com a lança [...]*” (BRECHT 1991a, p. 263). A conclusão é que aqueles que decidem por agir contra o *status quo* obtêm em troca somente violência e repressão. De modo

similar, em *Musgrave*, Hurst se mostra bastante crítico quanto aos planos do sargento mas, ao final, morre por defender seu desejo de mudança, ironicamente também pelas mãos de soldados.

A perspectiva de que Kattrin atinge seu objetivo é quase que um momento catártico para o público, em que essa possibilidade de agência parece fazer sentido, ainda que ela tenha morrido para tanto. Contudo, assim como a personagem Mãe Coragem, é necessário distanciamento para se perceber a complexidade do evento. Kattrin age e obtém sucesso, no entanto, dentro da lógica da violência da guerra em que o “herói” sozinho não altera substancialmente a situação de conflito, algo que a própria peça reitera ao denotar sua continuidade, a despeito de feitos individuais: “CAMPONÊS hostil – Tem que ir embora, minha senhora. Está passando o último regimento. Depois, sozinha, não vai poder ir... [...] / Agora é hora de a senhora ir andando. Os lobos estão aí mesmo, e os assaltantes, que ainda são piores” (BRECHT 1991a, p. 264-265). Essa parece ser uma lição que perpassa as duas peças em estudo: a ação individual é limitada e não garante a derrocada de tão sólidas estruturas de poder.

Isso aparece de modo expressivo ao tomarmos a função que a última cena da peça brechtiana exerce. Seguindo um padrão dramático, a peça poderia acabar com a suposta vitória de Kattrin ou a celebração de sua conquista como um desfecho resolutivo e afirmativo da potência da ação da personagem. O que ocorre, porém, é uma cena na qual se retorna à condição anterior, o que atua como elemento épico distanciador a partir do qual o espectador deve notar que a ação de Kattrin, apesar de representativa, não é capaz de parar a guerra. As tropas continuam marchando e Mãe Coragem retorna ao seu trabalho. A volta à normalidade da vida em meio à guerra deve assim incomodar, por não ser aquilo que é desejado, principalmente diante do “sacrifício” de Kattrin. O retorno à situação “normal” de guerra e dominação presente em ambas as peças não se constitui, todavia, como perspectiva niilista ou conformista, pelo contrário: ela questiona a crença em mártires e heróis como agentes políticos miraculosos e ensina pela via negativa.

A semente de uma mudança estrutural provém da racionalização sobre a atitude de Kattrin, considerando o que há para além do ato em si e não como simplesmente um clímax dramático e emocionante em que ela morre para salvar outros e por aquilo que acredita. O que parece estar posto por Brecht é o debate da real necessidade de heroínas como Kattrin que, mesmo apresentando uma conduta absolutamente louvável, não

provocam uma alteração significativa no âmbito coletivo. Dialeticamente, sua ação poderia desencadear uma insatisfação e revolta potencialmente úteis à luta coletiva.

Traçando um paralelo em relação a *Serjeant*, percebemos que a ação dos sujeitos se concretiza somente quando de empreendimentos extremos ou métodos que estejam dispostos a correr os riscos que Kattrin corre e que se destaca por produzir algo da ordem do mais imediato e tangível. A ação individual extrema nesse caso causa um efeito e provoca, sobretudo, uma discussão sobre sua perenidade ou não, problema posto por ambas as peças através das personagens Kattrin e Musgrave.

Sob essa perspectiva, *Mãe Coragem* aparenta ter um caráter mais didático do que *Serjeant* ao evidenciar questões de métodos de agência política relativas ao calor do momento da guerra. Por outro lado, a peça de Arden reflete sobre as consequências do embate entre a diversidade de métodos e a supressão das tentativas de mudança do sistema. Complementarmente, ambas, ao tratar da guerra, enquanto evento de violência permanente, colocam em xeque o cerceamento das possibilidades de ação e seus potenciais desdobramentos quando executada por meios individuais não programáticos. A derrota tanto de Musgrave quanto de Kattrin tem uma função nas peças e leva a reflexões quanto a sob quais condições a radicalidade dessas personagens encontraria eficácia. Nesse sentido, Arden parece dar um passo a mais ao colocar um princípio de esperança na personagem Walsh e sua consciência do problema que representou a união com as forças repressoras e com as autoridades enquanto estratégia política promissora para os trabalhadores explorados.

Há que se ressaltar que possivelmente a aliança com os soldados também poderia se constituir como ineficaz. O que evidencia, assim, a importância da análise da correlação de forças e da conjuntura para a ação política, para a qual as condições materiais concretas determinam os caminhos a serem seguidos individual e coletivamente. Nesse sentido, a experiência dos acontecimentos possibilita repensar teoria e práxis e indagar se, no caso da peça, teria valido a pena, do ponto de vista político, a associação dos trabalhadores com os soldados.

Desse modo, coloca-se novamente a questão do herói e sua necessidade, não somente por conta da imagética que se cria em torno de salvadores ou de indivíduos que sozinhos conseguem mudar a História. Para Brecht, e certamente para Arden, o desejo por heróis reafirma a falácia da crença em uma mudança de grandes proporções que ocorre por atitudes individuais quase sobrenaturais. É esse o erro de Musgrave ao acreditar que seu discurso – corrompido por um viés religioso – seria suficiente para

alterar a visão da população sobre a guerra e fazer com que os trabalhadores se juntassem a ele. Mais uma vez, a cena da Canção da Grande Capitulação se destaca, pois mostra que Coragem é rápida em perceber essa encruzilhada, fazendo com que ela, dentro de suas circunstâncias de sobrevivência limitadas, acabe sendo resiliente com a situação em que vive, diferentemente de Kattrin:

MÃE CORAGEM *ao Jovem Soldado* – Por isso, eu acho que você devia ficar com a espada desembainhada, se está mesmo disposto e se sua raiva é suficientemente grande, pois a sua causa é justa e eu estou de acordo... Mas, se a sua raiva é miúda, o melhor é você ir dando o fora!

JOVEM SOLDADO – Lamba-me o rabo! *Sai tropeçando e o Soldado Mais Velho acompanha-o.*

ESCREVENTE *pondo a cabeça fora a tenda* – O Capitão está aí: pode dar parte!

MÃE CORAGEM – Mudei de idéia: não vou dar parte nenhuma! *Sai* (BRECHT 1991a, p. 222)

Assim, a peça de Brecht enfoca o que vemos acontecer na peça de Arden, o caráter dúbio dos soldados que são vítimas do conflito e também seus algozes. Na cena seis, Mãe Coragem ironiza que os generais e os imperadores são aqueles lembrados, ao passo que os soldados praticamente têm que lutar de graça, por supostamente se tratar de uma guerra santa. Ao que o Capelão complementa, quando questionado se a guerra acabaria com a morte do general: “Não seja tão infantil! Existem dúzias de outros iguais a ele: herói é o que não falta” (BRECHT 1991a, p. 227).

Olhando esse episódio, em associação com aquele que precede a Canção da Capitulação – quando Mãe Coragem e um soldado vão reclamar na tenda do general – e com a peça de Arden, percebemos que os dramaturgos questionam a agência da figura do herói, que perpassa as condutas individuais, principalmente aquela de Musgrave e de Kattrin. Na peça britânica, a exemplo da brechtiana, não há heróis no sentido do drama tradicional e as tentativas de revolta fracassam, evidenciando problemas metodológicos importantes que dizem respeito à motivação religiosa no caso de Musgrave, a limitação da ação pontual em *Mãe Coragem* e a sobreposição do individual sobre o coletivo em ambas as peças, por exemplo.

Musgrave demonstra que a ação política de intervenção não pode ser enviesada por assuntos religiosos ou desejo de vingança. A ação de Kattrin, por outro lado, sinaliza a problemática do herói que, sozinho, deseja alterar todo um sistema, muito mais poderoso e preparado para punir violentamente. A saída para ambas as personagens parece ser a ação coletiva organizada, programática e minimamente idônea

de vieses de vingança, religião ou heroísmo e com força suficiente para se contrapor verdadeiramente às autoridades, que são vitoriosas nas duas peças, inclusive capitulando os trabalhadores na peça de Arden – em Brecht, *Mãe Coragem*, além de cooptada, já se encontra resiliente. Isso evidencia não somente o potencial de repressão do sistema, mas, sobretudo, de alienação e cooptação dos sujeitos. Por esse ângulo, Coragem e os trabalhadores se assemelham em sua apatia quanto ao contexto em que vivem, havendo, porém, esperança na consciência de Walsh na peça britânica, algo mais difícil de se esperar de Coragem, personagem que ao final perde tudo na guerra.

Arden leva adiante o que está posto em Brecht ao trazer o dilema desse tipo de agência – materializada na figura dos trabalhadores –, a qual retorna à questão de método, ou seja, de como tal agência deve ser levada a cabo, ponderando-se seus objetivos, estratégias, efeitos e possíveis consequências. Essa consciência que falta aos trabalhadores pode incomodar o espectador, que vê a possibilidade de os trabalhadores se voltarem contra as autoridades, unidos ou não a Musgrave e seus soldados. A expectativa frustrada, no modo épico, pode assim levar ao questionamento das razões pelas quais os trabalhadores se conformam e se juntam aos seus opressores, traíndo seus ideais iniciais.

Raymond Williams comenta o que deve ser foco de análise em *Mãe Coragem* e, aqui por extensão, em *Serjeant*:

A questão penetra a ação ao longo de toda a peça: o que mais se pode fazer aqui, em que um poder cego está à solta, a não ser se submeter, tapear, tentar se garantir? E então, ao proceder assim [...] uma família é destruída. A questão não é, então, “serão eles boas pessoas”? [...]. Também não se trata, de modo similar, de “o que eles poderiam ter feito?” A questão é, esplendidamente, tanto “o que eles estão fazendo?” como “o que isso está causando a eles?” (WILLIAMS 2002, p. 257)

Musgrave, de modo similar, compreende que a radicalidade é um meio de ação com potencial de desestabilização do sistema. Contudo, ele mesmo percebe que somente a ação extrema, individualizada, sem apoio daqueles que estão na base estrutural – os trabalhadores – será limitada como a de Katrin, ambos os casos representativos de um aprendizado pelo erro, importante a um teatro desmistificador e engajado.

Nesse sentido, a despeito de seu desejo de conscientizar a população, Musgrave parece ter pouco de revolucionário, pois além de agir por motivação religiosa, está disposto a matar para garantir que sua missão seja cumprida. Katrin, por seu turno,

percebendo o potencial de alienação da religiosidade, aqui materializado nas orações dos camponeses, também deseja atuar com radicalidade, porém sozinha, situação na qual as mudanças desejadas não são possíveis e o heroísmo constitui uma lição para aqueles que desejam por em prática uma agência política.

Essa radicalidade exigida aparece, ainda que embrionária, na fala de Mãe Coragem para o Jovem Soldado que deseja fazer uma reclamação:

MÃE CORAGEM – [...] Eu só estou dizendo que a sua raiva não vai durar muito, e que o senhor assim não consegue nada, e é uma pena. Se a sua raiva fosse das maiores, eu ainda era capaz de atirar: “Vá lá. Faça esse cachorro em pedaços!”, eu seria capaz de aconselhar... Mas, e depois? E se o senhor não o fizer mesmo em pedaços? E se o senhor meter o rabo entre as pernas como eu já estou vendo o jeito? [...] (BRECHT 1991a, p. 219-220).

Tal radicalidade que falta tanto a Mãe Coragem quanto aos trabalhadores é perceptível em Musgrave, que, no entanto, a utiliza de modo autodestrutivo, isto é, afastando os trabalhadores de seus propósitos e, indiretamente, os fazendo celebrar sua derrota junto aos soldados da rainha, os quais inicialmente seriam vistos como inimigos, enquanto representantes de um poder autoritário que os explora e deixa à míngua. Essa ação radical inconsequente, imbricada com questões problemáticas, como a vingança de caráter religioso, tem efeito contrário e faz com que aqueles engajados num primeiro momento, se conformem e se unam com seus opositores, que certamente logo voltarão a violentamente explorá-los.

Ao ressaltar o caráter destrutivo da radicalidade de Musgrave, percebe-se que Hurst, por outro lado, ainda que estivesse ao lado de Musgrave, com frequência questiona seus métodos, assim como Attercliffe – que mesmo diametralmente oposto a Musgrave no que se refere à violência, permanece junto ao sargento até o fim. Hurst vê claramente quem são os inimigos e, ao tentar convencer os trabalhadores de que as autoridades são aqueles que devem ser combatidos, opõe-se também a Musgrave, o qual no auge de seu messianismo está disposto a mirar sua *Gatling gun* em direção ao povo.

Mostrando-se determinada a avisar as pessoas do perigo a que estão expostas, Kattrin condensa o propósito de conscientização presente em *Musgrave* na figura de Hurst. Há em ambos o propósito de alertar os demais acerca de uma violência implacável. O casal de camponeses, por sua vez, desesperados, toma o partido dos soldados ao temer pela perda de seu gado e os ajudam na tentativa de parar a filha de Mãe Coragem. Assim como os trabalhadores da peça de Arden, estes são cooptados a se

juntarem aos seus algozes diante daqueles que desejam, mesmo que de modo problemático, lutar contra uma estrutura violenta, a qual leva a filha de Mãe Coragem, Musgrave e Attercliffe à morte – considerando que o fim destes após a prisão seria o enforcamento. Ademais, salienta-se a morte simbólica do movimento dos trabalhadores, o qual poderá ressurgir considerando a postura de Walsh, ele mesmo *estranhando* o que acabara de suceder com a sua luta e de seus camaradas.

Ressalta-se ainda que a ação de Katrin é motivada pela narração da Camponesa feita durante uma oração. Para Katrin, rezar é inútil diante da matança que se encontra à frente e algo precisa ser feito mesmo que custe sua vida. A religião, importante dentro da economia de *Serjeant*, aqui serve para conduzi-la para a radicalidade de uma ação potencialmente perigosa. Similarmente, e com vultos messiânicos do Antigo Testamento, a religião de Musgrave demanda uma dança de conscientização que é também de morte e vingança. Nas duas peças, a conduta religiosa parece se opor a uma atuação política eficaz e duradoura: em Arden, por levar Musgrave aos fins de um fanatismo; em Brecht, por servir como véu ideológico impedindo a compreensão da real motivação da guerra, que se encontra no plano político-econômico. Dialeticamente, o fator econômico é o que motiva o casal de camponeses a se omitirem em relação aos soldados: se eles se rebelarem, perderão seu gado e, por consequência, sua sobrevivência. Como Mãe Coragem, eles escolhem colaborar com o inimigo para não perderem o pouco que possuem.

Para ambas as personagens – Musgrave e Katrin –, no modo épico, o gesto e a música cumpre um importante papel ao evidenciar a ação pretendida. Para Musgrave, sua dança será responsável por vingar a matança executada no protetorado e unir soldados e trabalhadores contra as autoridades e a violência do sistema. Ao contrário do esperado, porém, a dança de conscientização se transmuta em uma dança de celebração e apaziguamento, em que a ordem é restabelecida. Em Brecht, o tambor de Katrin conclama os aldeões a acordarem e se mobilizarem contra uma matança que está por vir. Após os batuques, o silêncio da morte da personagem é substituído pelo canto dos soldados; também aqui o restabelecimento de um estado de coisas, a guerra e sua continuidade.

O tambor, presente nas duas peças – em Brecht com Katrin e em Arden com os soldados – sinaliza que tais soldados se assemelham aos responsáveis pela morte de Katrin: tendo matado uma criança a mando das autoridades, os desertores desejam conscientizar a população sobre os horrores dos conflitos armados, nos quais soldados e

civis são apenas peças num tabuleiro econômico em que os jogadores são as autoridades. Considerando essa perspectiva, Arden parece partir de onde Brecht termina sua peça: dos soldados responsáveis por silenciar a ação de Katrin em direção a uma revolta contra a violência do sistema.

Anatol Rosenfeld ressalta o papel cumprido pela personagem brechtiana que, sendo muda, utiliza dos meios disponíveis para se fazer ouvida: “Uma das maiores figuras de Brecht, a filha de Mãe Coragem, é muda” (ROSENFELD 1977, p. 160). Ela é emblema da questão da conscientização das massas, essencial ao entendimento completo de *Serjeant Musgrave*. A “conquista” de Katrin – a qual também é uma derrota – e a falha total de Musgrave – também ela dialeticamente uma lição – parecem apontar para um mesmo horizonte: o de que as mudanças eficazes e perenes somente são possíveis na dimensão do coletivo, através de uma atuação programática e revolucionária.

É com isso em mente que se questiona a existência de heróis nas peças, que atrapalhariam o caráter didático do teatro épico proposto. A volta de Mãe Coragem à sua carroça e a dança que traz a cidade à normalidade são elementos épicos de estranhamento ao delimitarem uma quebra que restabelece a situação anterior. Em Brecht, o corte é abrupto e deve incomodar exatamente por isso. Arden, por sua vez, aponta para as possibilidades destacadas na cena da prisão e percebidas pelo espectador em alerta.

Tais vitórias/derrotas constituem um expediente épico de se colocar em pauta os meios de ação política possíveis, preparados ou desesperados, heroicos ou estrategicamente orquestrados perante um sistema baseado na força física, violência e dominação. Katrin, Hurst, Attercliffe, Musgrave e Mãe Coragem e as demais personagens das duas peças são as vítimas mais diretas dessa máquina e deixam como lição suas conquistas e vitória e, de modo dialético, seus erros e derrota, enfatizando que a questão do método é central para aqueles que desejam transpor os ideais vistos no palco para a realidade, sem dúvida mais complexa, multifacetada e contraditória.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Abordar a peça de Brecht aparece-nos como motivação para entender a obra de Arden em maior profundidade do que a leitura que a vê como uma peça confusa ou que não apresenta soluções aos problemas que aborda. Conforme apontamos, a peça britânica é ambiciosa ao abarcar inúmeros temas importantes ao seu contexto de produção, engendrando uma obra complexa e que demanda detida análise, especialmente de seus dispositivos formais, possibilitando ainda contrastes com outras obras do dramaturgo alemão, como foi intentado neste trabalho.

A ideia de tomar as personagens-título em prisma dialético é responsável por mostrar que Musgrave, a exemplo de Mãe Coragem, evidencia a problemática da atuação política em uma realidade de guerra, imersa em contradições que impedem a coerência de valores. O papel cumprido pelo Barqueiro e os elementos épicos – desde a escolha da parábola até a problematização da figura do herói – percebidos em Arden a partir do olhar lançado a Brecht, colaboram para caracterizar *Serjeant* como uma peça de expressiva força e que apresenta diversos contatos com a obra brechtiana, possivelmente até mais do que com as peças do teatro britânico pós-1956. É notável que ambas as peças estudadas lidem com temas importantes ao momento histórico do século XX, tais como a guerra, a anarquia, o pacifismo, a violência e tentativas de ação política, as quais, pela via individual, não obtêm sucesso nas duas obras abordadas.

Os dramaturgos parecem lançar luz para a dificuldade de se mudar estruturalmente a sociedade por meios individuais, os quais podem causar mudanças específicas, mas que não dão conta de arrancar as raízes dos problemas: a materialidade da realidade determinada por questões econômicas e que, sistematizadas no capitalismo e suas guerras, têm consequências nefastas aos indivíduos e ao corpo social. As duas peças lidam de modo dialético com essas problemáticas e, aqui emparelhadas, colocam epicamente em pauta para a reflexão do leitor/espectador uma gama de decisões, ações e exemplos do que pode ser feito perante sistema tão antigo quanto cruel, mas também passível de destruição e mudança. Os empreendimentos épicos cumprem assim a importante função de prevenir qualquer identificação do espectador/leitor com Musgrave ou Mãe Coragem e de, ao contrário, fomentar a análise crítica de suas ações – e das demais personagens – bem como de seu contexto sócio-histórico.

Desse modo, as peças se colocam como via para se discutir o papel da arte e, em especial, do teatro, como instrumento para se pensar a realidade sócio-histórica do pós-Guerra, a qual desdobra-se em muitos dos problemas atuais. Para a Grã-Bretanha do contexto dos anos 1950-1960, parece-nos de extrema relevância a discussão sobre as guerras coloniais e, por extensão, sobre aquelas do século XX e suas consequências nos indivíduos, como a violência como meio de expressão e de reação numa realidade de violência sistêmica. Similarmente, o olhar voltado para o pós-Guerra serve-nos hoje como motivador para a análise da realidade presente, a qual preserva vários problemas daquele momento, considerando que o sistema capitalista se mantém em toda sua força, abrangência e sofisticação.

E isso nos remete, afinal, à peça de Brecht, a qual, voltando no tempo, se faz especialmente atual ao apresentar dialeticamente a dificuldade da manutenção da coerência individual perante uma situação sócio-histórica que encerra contradições que podem levar os indivíduos à total passividade, como Mãe Coragem, ou à radicalidade, como no caso do sargento Musgrave de Arden. Essa personagem, por sua vez, elucida também a dificuldade de atuação por meios diferentes daquele do próprio sistema e que consigam, através de uma conduta coerente, a adesão coletiva, com vistas a representar um perigo real às estruturas de poder. Com essas peças encontra-se uma valiosa oportunidade para repensar a função do teatro, que, a partir de um viés épico brechtiano, é potencialmente de caráter político, e, por conseguinte, de intervenção no real.

Portanto, esperamos que este estudo e as peças aqui analisadas sejam meios para chamar atenção para a urgência em se pensar problemáticas que persistem historicamente, as quais não podem ser ignoradas pela arte, pelo teatro e os estudos acadêmicos, que se voltam ao passado para buscar ferramentas para agir no presente, momento no qual essa responsabilidade é imperativa e inescapável; algo ressaltado por John Arden e Bertolt Brecht, cada um ao seu tempo, ambos utilizando como mecanismo de ação o teatro e seu inegável potencial político conscientizador e mobilizador.

6. REFERÊNCIAS

- ADLER, T. P. Religious Ritual in John Arden's Serjeant Musgrave's Dance. **Modern Drama**, Toronto, Vol. 16, n. 2, p. 163-166, 1973.
- ARDEN, J. **Serjeant Musgrave's Dance**. London: Bloomsbury Methuen, 2005. [E-book].
- _____. Serjeant Musgrave's Dance. In: **The Plays of The Sixties**. London: Methuen, 1966.
- BBC: British Broadcasting Company. <<https://www.bbc.com/news/uk-england-cambridgeshire-26708466>>. Acesso em 30 jan. 2019.
- BENJAMIN, W. **Ensaaios sobre Brecht**. São Paulo: Boitempo, 2017.
- BEVILACQUA SOBRINHO, A. **Atualidade/utilidade do trabalho de Brecht: uma abordagem a partir do estudo de quatro personagens femininas**. São Bernardo do Campo: Companhia Cultural Fagulha, 2016.
- BLINDHEIM, J. T. John Arden's Use of the Stage. **Modern Drama**, Toronto, Vol. 11, n. 3, p. 306-316, 1968.
- BORNHEIM, G. **Brecht: a estética do teatro**. São Paulo: Graal, 1992.
- BRECHT, B. A Santa Joana dos Matadouros. In: _____. **Teatro Completo**. Vol. 4. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.
- _____. Mãe Coragem e seus filhos. In: _____. **Teatro Completo**. Vol. 6. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991a.
- _____. Um homem é um homem. In: _____. **Teatro Completo**. Vol. 2. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991b.
- _____. A resistível ascensão de Arturo Ui. In: _____. **Teatro Completo**. Vol. 8. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992a.
- _____. As visões de Simone Machard. In: _____. **Teatro Completo**. Vol. 9. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992b.
- _____. O círculo de giz caucasiano. In: _____. **Teatro Completo**. Vol. 9. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992c.
- _____. A alma boa de Setsuan. In: _____. **Teatro Completo**. Vol. 7. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992d.
- _____. Decadência do egoísta Johann Fatzer. In: _____. **Teatro Completo**. Vol. 12. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995.

_____. Ascensão e queda da cidade de Mahagonny. In: _____. **Teatro Completo**. Vol. 3. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2004.

_____. **Poemas 1913-1956**. Seleção e tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Editora 34, 2012.

CARLSON, D. **Theories of the theatre: a historical and critical survey from the Greeks to the present**. Ithaca: Cornell University Press, 1994.

CARVALHO, S. Questões sobre a atualidade de Brecht. **Sala Preta**, São Paulo, Vol. 6, p. 167-173, 2006.

CLINTON, C. John Arden: The Promise Unfulfilled. **Modern Drama**. Vol. 21, n. 1, p. 47-57, 1978.

COELHO, R. P. **Dias difíceis: A representação da violência na dramaturgia britânica de matriz realista do pós-Segunda Guerra Mundial (1951-1967)**. 2013. 280 p. Tese (Doutoramento em Estudos Artísticos – Especialidade Estudos de Teatro) – Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, Lisboa.

COHEN, M. The Politics of the Earlier Arden. **Modern Drama**, Toronto, Vol. 28, n. 2, p. 198-210, 1985.

COSTA, I. C. **“Contra o drama”**. Palestra ministrada em 12 de set. 2005. [Scribd].

DAY, P. W. Individual and Society in the Early Plays of John Arden. **Modern Drama**, Toronto, Vol. 18, n. 3, p. 239-249, 1975.

DONNELLY, M. **Sixties Britain: Culture, Society and Politics**. Harlow: Pearson Longman, 2005.

FORSAS-SCOTT, H. Life and Love and Serjeant Musgrave: An Approach to Arden's Play. **Modern Drama**, Toronto, Vol. 26, n. 1, p. 1-11, 1983.

GILMAN, R. Arden's Unsteady Ground. **The Tulane Drama Review**, Cambridge, Vol. 11, n. 2, p. 54-62, 1966.

GRAY, F. **John Arden**. London: Macmillan Press, 1982.

GRUBISICH, T. M. **A parábola teatral de Bertolt Brecht: tese ou antítese?**. 2007. 189 f. Tese. (Programa de Pós-graduação em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara.

HALL, S. Serjeant Musgrave's Dance. **New Left Review**, London, Vol. 1, n. 1, p. 50-51, 1960.

HOBBSBAWM, E. **Era dos Extremos: o breve século XX: 1914-1991**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

HOKE, M. A. "Serjeant Musgrave's Dance": A Highly Relevant Play for Young People. **The English Journal**, Urbana, Vol. 59, n. 5, p. 633-637, 1970.

INNES, C. John Arden (1930-): the popular tradition and Epic alternatives. In: **Modern British Drama 1890-1990**. Cambridge: Cambridge University Press, 1992, p. 137-156.

JAMESON, F. Periodizing the 60s. **Social Text**, Durham, No. 9/10 The 60's without Apology, p. 178-209, 1984.

_____. **Brecht e a Questão do Método**. São Paulo: Cosac Naify, 2013. [E-book]

JORDAN, R. J. Serjeant Musgrave's Problem. **Modern Drama**, Toronto, Vol. 13, n. 1, p. 54-62, 1970.

KIELHORN, E. (Org.). **Dicionário de Termos Políticos**. São Paulo: Íris, 1965.

LACEY, S. Popular theatre and libertarianism: the political aesthetic of John Arden. In: _____. **British Realist Theatre: The New Wave in Its Context 1956-1965**. London: Routledge, 1995, p. 127-135.

LEACH, R. Mother Courage and Her Children. In: THOMSON, P. & SACKS, G. (Ed.) **The Cambridge Companion to Brecht**. Cambridge: Cambridge University Press, 2006, p. 132-142.

_____. **Theatre Studies: The Basics**. Abingdon: Routledge, 2008.

MARWICK, A. **Culture in Britain since 1945**. Oxford: Blackwell, 1994.

MCMILLAN, G. E. The Bargee in "Serjeant Musgrave's Dance". **Educational Theatre Journal**, Baltimore, Vol. 25, n. 4, 1973, pp. 500-503.

MESSINGER, A. P. John Arden's essential vision: Tragical-historical-political. **Quarterly Journal of Speech**, Washington, Vol. 58, n. 3, p. 307-312, 1972.

MILNE, T. Touch of the Poet. **New Left Review**, London, Vol. 1, n. 7, p. 18-23, 1961.

_____. Luther and the Devils. **New Left Review**, London, Vol. 1, n. 12, p. 55-58, 1961.

O'CONNELL, M. B. Ritual Elements in John Arden's Serjeant Musgrave's Dance. **Modern Drama**, Toronto, Vol. 13, n. 4, p. 356-359, 1970.

ORTON, J. **The Complete Plays**. New York: Groove, 1990.

PASTA, J. A. **Trabalho de Brecht**. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2010.

PATTERSON, M. The 'interventionist' strategy: poetic politics in John Arden's *Serjeant Musgrave's Dance* (1959). In: _____. **Strategies of Political Theatre: Post-War British Playwrights**. Cambridge: Cambridge University Press, 2003, pp. 44-61.

- PAVIS, P. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2017.
- ROSENFELD, A. **O Teatro Épico**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2014.
- _____. **Teatro Moderno**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1977.
- _____. **Brecht e o Teatro Épico**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2012.
- SANT'ANNA, M. A. D. **O Gênero da Parábola**. São Paulo: Editora Unesp, 2010, pp. 302-309.
- SHANK, T. **Contemporary British Theatre**. London: Macmillan Press, 1996.
- SINFIELD, A. The theatre and its audiences. In: _____. **Society and Literature 1945-1970**. Abingdon: Routledge, 2013, p. 173-197.
- SKLOOT, R. Spreading the Word: The Meaning of Musgrave's Logic. **Educational Theatre Journal**, Baltimore, Vol. 27, n. 2, p. 207-219.
- STEINBERG, M. W. Violence in *Serjeant Musgrave's Dance*: A Study in Tragic Antitheses. **Dalhousie Review**, Halifax, Vol. 57, n. 3, p. 437-452, 1977.
- SZONDI, P. **Teoria do drama moderno (1880-1950)**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- TAYLOR, J. R. JOHN ARDEN. In: _____. **Anger and After. A Guide To The New British Drama**. London: Methuen & Co., 1962, p. 83-105.
- TRUSSLER, S. Political Progress of a Paralyzed Liberal: The Community Dramas of John Arden. **The Drama Review: TDR**, Cambridge, Vol. 13, n. 4, p. 181-191, 1969.
- WAGER, W. (Ed.). **The Playwrights Speak**. London: Longman, 1967.
- WELLWARTH, G. **The Theater of Protest and Paradox: Developments in the Avant-Garde Drama**. New York: New York University Press, 1971.
- WILLET, J. (Ed.). **Brecht on Theatre: the development of an aesthetic**. London: Methuen, 1992.
- WILLIAMS, R. Britain in the 1960s. In: **The Long Revolution**. London: Penguin Books, 1965, p. 319-367.
- _____. **Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade**. São Paulo: Boitempo, 2007.
- _____. Uma rejeição à tragédia. In: **Tragédia Moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 247-264.
- WIKIPEDIA: The Free Encyclopedia. Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/File:Sparky_and_Annie.jpg#filelinks. Acesso em 30 jan. 2019.

WYVER, J. *Serjeant Musgrave's Dance* and the Politics of Possibility in Two Television Adaptations. **Critical Studies in Television**, Manchester, Vol. 9, n. 3, p. 89-99, 2014.

_____. **Serjeant Musgrave's Dance (Granada for ITV, 1961)**. Disponível em: <<https://screenplaystv.wordpress.com/2012/11/12/serjeant-musgraves-dance-granada-for-itv-1961/>>. Acesso em 30 jan. 2019.

ŽIŽEK, S. **Violência: seis reflexes laterais**. São Paulo: Boitempo, 2014.

ANEXOS

Cronologia John Arden¹⁰²

1930 – Nascimento em Barnsley, Yorkshire. Iniciou seus estudos na Elementary School local até ser transferido para uma Boarding School por conta de bombardeios da Segunda Guerra. Interessando-se desde cedo por teatro, começou a escrever com dezesseis anos, em geral peças históricas.

1949-1950 – Serviço Militar no Intelligence Corps of the Army.

1950-3 – Vai para o King's College, Cambridge para estudar arquitetura.

1953-5 – Termina o curso na Edinburgh College of Art, onde sua primeira peça *All Fall Down* recebeu uma montagem universitária.

1955-7 – Trabalha por dois anos como arquiteto em Londres. Escreve a peça *The Waters of Babylon*, finalista na competição de melhor peça do *The Observer*. A peça para o rádio *The Life of Man* ganha o prêmio da BBC (região do Norte da Grã-Bretanha). George Devine do Royal Court se interessa por Arden e monta *The Waters of Babylon*, encomendando *Live Like Pigs*.

1958 – Já escritor em tempo integral, escreve *When is a Door not a Door?* encomendada pelo Central School of Drama de Londres.

1959 – *Serjeant Musgrave's Dance* é dirigida por Lindsay Anderson no Royal Court, apesar das críticas negativas e prejuízo financeiro.

1959-60 – É premiado pela *Encyclopedia Britannica* e recebe uma bolsa de um ano na University of Bristol, onde escreve *The Happy Haven*, em colaboração com sua esposa Margaretta D'Arcy. Ganha o *Evening Standard Award* em 1960 e sua peça para a televisão *Soldier Soldier* é produzida. Escreve com Margaretta D'Arcy *The Business of Good Government*, montada por moradores de Brent Knoll em Somerset.

1961 – *Soldier, Soldier* ganha o Trieste Festival. Produzida a peça para a televisão *Wet Fish*.

1962 – *Serjeant* é exibida na BBC Television.

1963 – *Ironhand*, tradução e adaptação da peça de Goethe *Goetz von Berlichingen*, é montada no Bristol Old Vic. *The Workhouse Donkey* vai ao palco do Chichester Festival Theatre pela National Theatre Company. Peter Brook dirige *Serjeant* em Paris.

¹⁰² A cronologia apresentada é uma versão adaptada e resumida da linha do tempo publicada na *Students Edition* de *Serjeant Musgrave's Dance* (para referência completa ver REFERÊNCIAS).

1964 – Arden passa a colaborar com D’Arcy com mais frequência, como em *Ars Longa, Vita Brevis* e *Armstrong’s Last Goonight* é montada no Glasgow Citizens’ Theatre.

1965 – *Armstrong* é levada a Londres pela National Theatre Company. Arden adapta o libreto de Beethoven *Fidelio* e, por ocasião 750º aniversário da assinatura da Magna Carta, é encomendada uma peça, *Left-Handed Liberty*. *Serjeant* recebe nova montagem no Royal Court.

1966 – Estreia de *Serjeant* nos Estados Unidos. *The Royal Pardon* é montada em Beaford, Devon.

1968 – *Squire Jonathan* é montada no Ambiance Theatre de Londres e *The Hero Rises Up* no Round House.

1972 – *The Ballygombeen Bequest* sai em turnê pela 7:84 Theatre Company e *The Island of the Mighty* é montada em Londres no Aldwych Theatre pela Royal Shakespeare Company. *Serjeant* ganha nova versão por John McGrath: *Serjeant Musgrave Dances On*, montada em turnê pela 7:84 Theatre Company.

1975 – Em Dublin, *The Non-stop Connolly Show* é montada.

1977 – Arden publica seus ensaios de teatro *To Present the Pretence*.

1980 – É transmitida pela rádio da BBC sua adaptação de Dom Quixote.

1981 – Nova montagem de *Serjeant* no National Theatre de Londres, recebida com críticas positivas e grande público. Arden trabalha no romance *Silence Among the Weapons*.

2012 – Depois de ter se mudado para a Irlanda e se dedicar por décadas a montagens do teatro comunitário junto à sua esposa Margaretta D’Arcy, falece após ter se dedicado a escrever quase 100 obras, entre peças para o teatro, rádio, televisão, ensaios, adaptações e romance. É considerado um dos principais dramaturgos britânicos do século XX, destacando-se de sua obra a peça *Serjeant Musgrave’s Dance*, considerada hoje um clássico do teatro britânico do pós-Guerra.

Imagens

Neste anexo, apresentamos alguns quadros da adaptação da peça *Serjeant Musgrave’s Dance* para a televisão e uma foto do *revival* da peça de 1965, escaneada da edição de 1992 da *Methuen Students Edition* (imagem 6).

Imagem 1 – Annie (imagem à esquerda).

Imagem 2 – A chegada dos soldados, Musgrave em destaque à direita (à direita).

Fonte: WYVER, J. (2012).

Imagem 3 – Musgrave discursando em praça pública (à esquerda).

Imagem 4 – Revelação do esqueleto de Billy Hicks à população (à direita).

Fonte: WYVER, J. (2012).

Imagem 5 – Musgrave no auge de sua “loucura” messiânica (à esquerda).

Imagem 6 – Sra. Hitchcock visita Musgrave e Attercliffe, após sua prisão (à direita).

Fonte: WYVER, J. (2012).

Imagem 7 – Sparky e Annie (à esquerda).

Imagem 8 – *A River Bank* de L.S. Lowry (à direita).

Fonte: WIKIPEDIA (2017) / BBC (2014).

Imagem 9 – *Punch and Judy* de L.S. Lowry (à esquerda).

Imagem 10 – *Street Musicians* de L.S. Lowry (à direita).

Fonte: BBC (2014).