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

THIERRI VIEIRA DOS SANTOS

"If you take the glass...": Uma releitura da peça *The Homecoming*, de Harold Pinter

Versão Corrigida
SÃO PAULO
2017

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

"If you take the glass...": Uma releitura da peça *The Homecoming*, de Harold Pinter

Thierri Vieira dos Santos

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.

ORIENTADORA: Profª. Dra. Mayumi Denise Senoi Ilari
De acordo,

Versão corrigida
SÃO PAULO
2017

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

S237 "

Santos, Thierri Vieira dos
"If you take the glass...": Uma releitura da peça The Homecoming, de Harold Pinter / Thierri Vieira dos Santos ; orientadora Mayumi Denise Senoi Ilari. - São Paulo, 2017.
137 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. Literatura Inglesa. 2. Dramaturgia Inglesa. 3. Harold Pinter. 4. The Homecoming. 5. Teatro inglês contemporâneo. I. Ilari, Mayumi Denise Senoi, orient. II. Título.

Santos, Thierri Vieira dos. **"If you take the glass...": Uma releitura da obra de Harold Pinter.** Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição: _____
Julgamento:_____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____
Julgamento:_____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____
Julgamento:_____ Assinatura: _____

Para Everilda, Taís, Tissiane e José.

Agradecimentos

Gostaria de agradecer primeiramente a Mayumi por sua orientação cuidadosa, por todas as suas perguntas (que frequentemente me fizeram perceber que eu já tinha encontrado muitas das respostas que eu precisava, mas ainda não tinha me dado conta) e, principalmente, pela possibilidade de, no âmbito acadêmico, desenvolver uma pesquisa livre, onde eu pudesse dizer o que eu realmente pensava sobre as coisas que eu realmente achava relevantes.

A Everilda, Taís, Tissiane, Edi e José, minha família, gostaria de agradecer a todo o apoio dado – das mais diversas formas – a mim durante todo o percurso deste mestrado. Não poderia ter feito tudo isso sem essa força.

Aos colegas Camila e Fabiano que, desde o tempo do grupo de pesquisa, na graduação, me ajudaram com os caminhos tortuosos da vida acadêmica.

A Marlene, por me apoiar desde a graduação. A Letícia, pela amizade; por torcer, me escutar e me incentivar nos momentos mais críticos de minha pesquisa.

Aos Professores Daniel Puglia, Maria Silvia Betti e Marco Aurélio Pinotti Catalão, por suas leituras atentas, dicas e comentários extremamente frutíferos dados tanto em meu exame de qualificação quanto na defesa de minha dissertação.

"*In a world that is increasingly deprived of meaning, we seek refuge in being experts in some narrow field of irrelevant knowledge or expertise. In trying to become master of some electrical appliance, Aston [from* The Caretaker] *is seeking to get a foothold on reality*".
Martin Esslin. *The Theatre of the Absurd*.

RESUMO

SANTOS, Thierri Vieira dos. **"If you take the glass...": Uma releitura da peça *The Homecoming*, de Harold Pinter.** 134 p. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2017.

Este estudo tem como objetivo central propor uma leitura diferente para a peça *The Homecoming*, escrita por Harold Pinter. Desde sua estreia nos palcos ingleses, em 1965, a fortuna crítica da obra tende a partir de dois diferentes vieses para analisá-la: por um lado, parte da crítica enxerga a peça através das características do Teatro do Absurdo – termo estabelecido por Martin Esslin para um grupo de peças do período pós-guerra europeu em seu livro *The Theatre of the Absurd* (1961) –; por outro, um grupo de críticos tenta definir a peça através dos conceitos da psicanálise freudiana enfocando o Complexo de Édipo. Nossa proposta de leitura para a peça contrapõe o texto teatral a seu momento sócio-histórico e cultural, tentando relacioná-los e indicar de que modo estes se influenciam mutuamente. Uma breve contextualização geral das obras de Harold Pinter e das características que a tornaram tão célebre, assim como um breve panorama do teatro inglês nas décadas de 1950 e 1960 iniciam nosso estudo para que a importância de Harold Pinter seja compreendida. A partir daí, o texto de *The Homecoming* será analisado tendo como ponto de partida a teorização de Peter Szondi (2001) acerca do drama burguês, do Teatro do Absurdo e do contraste com o momento sócio-histórico da Inglaterra na década de 1960. Por fim, um levantamento acerca da primeira montagem de *The Homecoming* no Brasil, traduzida como *A Volta ao Lar* em 1968, e de seu processo de censura durante a Ditadura Militar será fornecido, retomando a importância da obra para o teatro brasileiro e sua história.

Palavras-chave: Harold Pinter; *The Homecoming*; *A Volta ao Lar*; teatro inglês contemporâneo; teatro inglês no Brasil.

ABSTRACT

SANTOS, Thierri Vieira dos. **"If you take the glass…": A reinterpretation of *The Homecoming*, by Harold Pinter.** 134 p. Dissertation (Master's Degree) – Faculty of Philosophy, Languages and Human Sciences, University of São Paulo, São Paulo. 2017.

This study proposes a different interpretation of Harold Pinter's play, *The Homecoming*. It premiered in 1965 and most of the critical works on it usually tend to examine the play through two different biases: on one hand, some critics use the theory established by Martin Esslin in *The Theatre of the Absurd* (1961) – where he evaluates a group of post-war European plays – to analyze the play; on the other, different critics apply concepts from Freudian psychoanalysis – especially the ones related to the called Oedipus complex – to comprehend the play. Our proposed interpretation analyzes the dramatic text considering its socio-historical and cultural moment, relating such fields and identifying how they influence one another. A brief overview on Harold Pinter's works and their celebrated characteristics, as well as a panorama on British drama in the 1950s and 1960s decades will open our study, so that Harold Pinter's significance can be understood. Later, *The Homecoming* will be analyzed through the ideas of Peter Szondi (2001) on bourgeois drama, the concept of the Theatre of the Absurd and the relations between the text and the British socio-historical moment during the 1960s. Finally, a survey on the first Brazilian production of *The Homecoming*, translated as *A Volta ao Lar* in 1968, and on its censorship by Brazilian military dictatorship will be presented in order to stress the importance of the play to Brazilian theater history.

Key words: Harold Pinter; *The Homecoming*; *A Volta ao Lar*; contemporary British drama; British drama in Brazil.

SUMÁRIO

1. Introdução..... 10

2. Harold Pinter e o contexto teatral da década de 1960..... 14
2.1. Harold Pinter: uma introdução..... 15
2.2. Breve panorama teatral das décadas de 1950 e 1960..... 20
2.3. "Pinteresque" e as características da obra de Harold Pinter..... 28
2.4. Diálogo, pausas e silêncios..... 31
2.5. Ambiguidades e a luta pelo poder..... 35

3. *The Homecoming*: resumo do enredo..... 37
3.1. Relações da obra com a forma dramática..... 49
3.2. A década de 1960 na Inglaterra..... 55
3.3. O Absurdo e o senso do real em Pinter..... 57

4. Ruth: uma chave ou mais uma fechadura?..... 75
4.1. Ruth e Édipo..... 79
4.2. Ruth e Sra. Warren: gênero feminino em questão..... 82

5. *A Volta ao Lar*: A primeira montagem de *The Homecoming* no Brasil..... 93
5.1. O processo..... 94
5.2. Mesmo incômodo, causas diferentes..... 99

6. Considerações finais..... 108

7. Referências bibliográficas..... 117

Apêndice..... 123
I. *The Homecoming* nas grandes telas: um estudo da versão cinematográfica..... 125
II. Transcrição dos textos encontrados no programa da montagem paulistana de *A Volta ao Lar*..... 128

1. INTRODUÇÃO

Quando, em 1965, *The Homecoming* chegou aos palcos ingleses, Harold Pinter já era considerado um grande dramaturgo. Sua obra era popular entre os frequentadores de teatro, seu nome rondava as páginas dos jornais e publicações que discutiam o panorama contemporâneo da cultura britânica e algumas de suas peças já constavam nas listas de leituras dos programas educacionais tradicionais de nível não-superior no Reino Unido.

Contudo, tal prestígio não salvou o dramaturgo de encarar uma grande polêmica após a estreia de tal peça. Fugindo em alguma medida dos padrões estabelecidos por suas obras anteriores, mas ainda retendo o mesmo tratamento, desenvolvimento e até mesmo temas, *The Homecoming* foi responsável por estabelecer novos caminhos para a obra do dramaturgo.

Victor L. Cahn afirma que tal obra, desde a sua primeira aparição nos palcos ingleses, se manteve como a peça mais controversa da obra pinteriana (2011, p. 55). Ao concretizar as problemáticas de seus primeiros textos teatrais (violência, subjugação e lutas pelo território e poder, por exemplo) em um ambiente mais tradicional – tendo como foco uma família de laços consanguíneos e não uma pseudo-família estabelecida por laços de amizade ou pura conveniência –, Pinter atinge um ponto fraco da sociedade inglesa, que reage prontamente à peça.

Michael Billington, em sua biografia sobre a vida do dramaturgo, apresenta análises sobre a obra pinteriana, tentando estabelecer relações entre a vida pessoal de Harold Pinter e as suas peças. Ao analisar *The Homecoming*, Billington (2005, p. 155 – 178) afirma que a obra seria originária da fusão entre a imaginação de Pinter e de uma imagem específica da vida real que se apresentou ao dramaturgo: a experiência de um de seus amigos mais antigos.

Em sua adolescência e juventude, Pinter fez parte de um sólido grupo de amigos. Nem todos os meninos frequentavam a mesma escola, mas todos viviam em Hackney, sendo assim, o grupo começou a ser conhecido como *Hackney Boys*. Um dos integrantes, Morris Wernick

(apelidado de Moishe), quando adulto, tornou-se um professor universitário no Canadá. Lá, sem o conhecimento de seus familiares, casou-se com uma mulher. O casamento ficou em segredo por cerca de oito anos, mesmo em suas visitas à família durante este período.

O motivo principal para o sigilo estava baseado no fato de a esposa não ser judia, tal como Wernick e sua família – algo considerado um escândalo para o período. Apenas em 1964 – um ano antes de *The Homecoming* vir a público –, Moishe Wernick foi capaz de viajar com a esposa e filha para apresentá-las a seu pai e outros familiares. Assim, para Billington, a imagem poderia ser um ponto de partida para a concepção da peça.

Ainda de acordo com Billington, Peter Hall – diretor da primeira montagem da peça e de sua adaptação para o cinema – lembra-se de ter se encontrado com o pai de Wernick enquanto buscava locações para as filmagens da adaptação cinematográfica da obra. Para Hall, ao encontrá-lo, o diretor reconheceu na figura do homem a imagem de Max, umas das personagens da peça. Apesar de Pinter reconhecer a possibilidade de ter sido parcialmente inspirado pelo pai de seu amigo, o escritor nega uma origem judaica para a peça, acreditando que ela consegue comunicar-se com um escopo social muito maior (op. cit., p. 162 – 163).

Não obstante, o objetivo central do presente trabalho não é analisar *The Homecoming* a partir de dados relativos à vida de seu criador. Atualmente existe uma extensa fortuna crítica sobre essa obra, contudo, a maior parte das análises lida com o texto a partir de critérios ligados ao Teatro do Absurdo, da teoria da psicanálise (mais precisamente no que concerne ao complexo de Édipo) ou de uma mistura de ambos. Assim, o intuito de nossa análise é propiciar um caminho diferente de leitura para a peça, através de um olhar distinto.

Partindo da ideia de que há sim uma relação entre a arte e a vida social, concordamos com a hipótese de Antonio Candido, quando este afirma que:

> A literatura é essencialmente uma reorganização do mundo em termos de arte; a tarefa do escritor de ficção é construir um sistema arbitrário de objetos, atos, ocorrências, sentimentos, representados ficcionalmente conforme um princípio de

> organização adequado à situação literária dada, que mantém a estrutura da obra (2000, p. 162).

Utilizando outras palavras, mas com ideias parecidas, Harold Pinter admitiu em uma entrevista para Harry Thompson que "não se escreve em um vácuo[1]" (THOMPSON apud SAKELLARIDOU, 1988, p. 7). Ou seja, um artista sempre é influenciado pelo que está ao seu redor. A vida pessoal, as ideias, as ideologias correntes, o momento sócio-histórico e todas as experiências vividas por um artista podem transparecer em sua obra, seja de forma intencional ou não.

Assim, o intento deste trabalho é estabelecer relações entre o texto dramático e seu momento sócio-histórico-cultural, além de revisar os critérios anteriormente estabelecidos para a compreensão e análise da peça. Ademais, os liames entre a obra e o teatro nacional serão explorados a partir da análise da repercussão da primeira montagem do texto para os palcos brasileiros, ainda na década de 1960, e da sua importância para o panorama teatral brasileiro.

Haja vista que, apesar de ser um dos principais nomes da literatura britânica contemporânea, Harold Pinter é pouco explorado nos estudos acadêmicos brasileiros e pouco sobre sua obra circula entre nós em língua portuguesa, nossa análise partirá, inicialmente, de uma exposição sobre a obra do dramaturgo como um todo e sua evolução, assim como a importância do autor no teatro britânico, no segundo capítulo. Este mesmo capítulo exporá o cenário teatral britânico das décadas de 1950 e 1960 para que possamos compreender as rupturas não só do teatro pinteriano, mas de um grupo de dramaturgos do período, em relação ao teatro mais tradicional. Uma apresentação das principais características pelas quais as obras pinterianas são reconhecidas também será apresentada.

Em seguida, exploraremos o texto de *The Homecoming*, apontando suas relações com a forma dramática tradicional e com o Teatro do Absurdo no capítulo três. Sua relação com as

[1] Tradução nossa. No original: "you don't write in a vacuum".

questões sócio-culturais da Inglaterra da década de 1960 e como tais elementos se interligam com a obra literária – e vice-versa – também serão discutidas.

O quarto capítulo se dedicará a discutir Ruth. A personagem parece ser um nó central para a obra e, portanto, merece uma análise mais profunda. Sua ambiguidade, polivalência e múltiplas camadas de interpretação são complexas e serão discutidas não só através do viés do complexo de Édipo, mas também da representação questionadora da construção social para o gênero feminino.

No quinto capítulo faremos um levantamento sobre a primeira montagem brasileira da obra, levando em consideração a sua recepção nos palcos brasileiros. Um ponto central para tal tópico é a discussão sobre as restrições estabelecidas pela Censura brasileira ao texto. Os desdobramentos do processo de censura, assim como o de sua liberação, também serão centrais em nossa análise.

Por fim, apresentaremos no capítulo seis nossas considerações finais acerca dos elementos levantados e discutidos. Neste capítulo tentaremos arrematar os pontos que definem nossa leitura proposta a *The Homecoming* – uma que consiga libertar a obra de suas leituras redutoras (ora apenas uma nova representação do complexo edipiano ou de um sonho, ora uma peça baseada no *nonsense* característico do período pós-Guerras na Europa).

2. HAROLD PINTER E O CONTEXTO TEATRAL DA DÉCADA DE 1960

Para a discussão de *The Homecoming* (1965) é necessário levar em consideração a obra de Harold Pinter como um todo, buscando localizar a peça dentro de um escopo artístico maior. Assim será possível compreender os efeitos da obra em relação ao público daquele momento histórico, bem como os novos caminhos apontados pelo texto para a carreira do dramaturgo.

Acreditamos que esta introdução ao mundo pinteriano faz-se muito necessária, pois os pesquisadores brasileiros carecem de fontes que lidem com a obra de Harold Pinter, sobretudo em língua portuguesa, assim como de traduções da obra do dramaturgo. Apesar de seu reconhecimento internacional e sua relevância para o cânone teatral do mundo ocidental, Pinter está representado atualmente no mercado editorial brasileiro pela publicação de apenas três suas peças: *The Homecoming*, traduzida como *A Volta ao Lar* por Millôr Fernandes ainda na década de 1960 e, mais recentemente, *A Festa de Aniversário* (*The Birthday Party*) e *O Monta-cargas* (*The Dumbwaiter*) foram traduzidas por Alexandre Tenório e compiladas em um único volume, publicado pela editora José Olympio em 2016. Da extensa fortuna crítica do autor não há nada traduzido para nossa língua. Não há nem mesmo publicações de pesquisadores e críticos brasileiros que contemplem Harold Pinter como objeto de estudo. Uma minuciosa análise crítica, historiográfica e panorâmica da vasta obra do dramaturgo é bem vinda ao público brasileiro, embora não seja o objetivo final desta pesquisa. Nosso estudo tem como objeto de pesquisa uma obra específica e sua análise.

Além disso, o conhecimento de um breve panorama do teatro inglês nas décadas de 1950 e 1960 é essencial para se depreender o momento artístico vivido nos palcos daquelas décadas. Assim, a posição de Harold Pinter dentro do cenário teatral do período torna-se mais clara, bem como suas escolhas dramatúrgicas.

2.1. Harold Pinter: uma introdução

Harold Pinter (1930 – 2008) foi um importante dramaturgo, ator, diretor, roteirista e poeta inglês e é um dos autores britânicos mais influentes do teatro moderno. Sua carreira literária inicia-se em 1957 com a estreia de *The Room*, peça curta de características absurdistas, e estende-se por mais de cinco décadas, até a morte do autor em 2008.

Provindo de uma família judia da classe trabalhadora, desde muito cedo Pinter teve contato com o clima de violência. Além de ter sofrido com as ameaças contra judeus que se estabeleceram na Europa a partir da década de 1940, ainda criança o dramaturgo se deparou com o ambiente instável da Segunda Guerra Mundial. Pinter foi evacuado duas vezes de sua cidade natal, Londres (PINTER, 2013, p. 8 - 15). Na primeira vez, logo após o início da Guerra, acompanhado um grupo de meninos da escola e um professor, o jovem Pinter foi evacuado a um castelo na Cornualha, sudoeste da Inglaterra. A experiência de viver (e sobreviver) entre vinte e quatro garotos inseguros foi marcante em sua vida.

Após cerca de um ano e de implorar aos seus pais que o levassem de volta, Pinter retorna a Londres. Em 1941, ele foi novamente evacuado, desta vez para Reading, a oeste de Londres. Apesar de estar acompanhado de sua mãe, a experiência foi incômoda, pois ambos foram colocados na pequena casa de uma família da classe trabalhadora, tornando os Pinters hóspedes intrusos e indesejados, ou seja, quase invasores – é importante mencionar que a imagem do estranho-invasor tornar-se-ia uma constante na futura obra do dramaturgo.

Estas experiências, associadas à violência contra judeus sofrida em Londres, afetaram profundamente o dramaturgo. Em 1948, ao completar dezoito anos de idade, Harold Pinter se recusou a se alistar ao exército por não concordar com a Guerra e seus efeitos. Assim, ele foi processado judicialmente duas vezes por ser um “objetor de consciência”, termo utilizado pelo sistema judicial inglês para denominar um homem que se opunha ao alistamento militar.

Apesar da possibilidade de ser detido e cumprir uma pena no sistema prisional, em ambas as vezes Pinter foi apenas multado.

Um ambiente de fortes incertezas, permeado de ameaças e batalhas pela aquisição ou pela manutenção do poder – tal qual em uma guerra – será um dos elementos característicos da obra de Harold Pinter. Trabalhado a partir dos mais diversos prismas (posse espacial, questões familiares, jogos sexuais e até mesmo situações de abuso político), esse ambiente de guerra pelo poder estabelecido entre as personagens é essencial na compreensão de sua obra como um todo.

Antes de atuar como dramaturgo, o autor iniciou sua carreira como ator. Aos dezesseis anos, Pinter teve suas primeiras experiências cênicas na escola e, aos dezenove anos, tornou-se ator profissional (idem, p. 253) sob o pseudônimo de "David Baron". Inicialmente, o jovem Pinter foi motivado por seu professor de inglês, Joe Brearley – que se manteve presente na vida do dramaturgo, sendo uma das primeiras pessoas a ler o manuscrito completo de *The Homecoming* -, que o escalou como o protagonista de *Macbeth*, (1611?) tragédia clássica de William Shakespeare. Pinter chegou a iniciar os estudos na Royal Academy of Dramatic Art (RADA), mas abandonou o curso logo no início por não se identificar com seu programa ou com o estilo de atuação proposto pela escola. Ao tornar-se ator profissional, Harold Pinter fez parte de companhias de repertório, encenando peças clássicas e tradicionais – as especialidades de tais companhias – nos teatros afastados dos centros culturais do Reino Unido. Posteriormente, também chegou a dirigir montagens teatrais de suas próprias obras, assim como de outros autores.

Considerado um dos mais influentes dramaturgos do teatro britânico moderno, ele escreveu textos para o palco, rádio e televisão, além de ter adaptado para o cinema algumas de suas criações, assim como a de outros escritores. Em 2005 foi laureado com o prêmio Nobel de literatura pelo conjunto de sua obra, que foi reconhecida por várias entidades, entre elas a

Légion d'honneur do governo francês, que condecorou o autor em 2007. Vários outros prêmios foram concedidos ao autor durante toda a sua carreira, tais como o David Cohen Prize em 2005 e Laurence Olivier Award em 2006.

No que se refere ao teatro e à dramaturgia, sua obra é definida por grande parte dos críticos como pertencente ao Teatro do Absurdo, denominação que aglutina certo grupo de peças escritas e encenadas no período do pós-guerra europeu que tinham em comum a expressão do vazio e da ausência de sentido da vida em um mundo fortemente abalado – reflexos dos então recentes eventos acontecidos no continente. Tais relações serão aqui analisadas mais atentamente posteriormente. Contudo, cabe lembrar que Harold Pinter se utilizou de distintos estilos durante os vários anos de sua carreira, não se restringindo apenas ao Absurdo.

Entre as suas peças mais conhecidas estão *The Birthday Party* (1957), *The Homecoming* (1965) e *Betrayal* (1978) – todas adaptadas para o cinema pelo próprio dramaturgo –, além de *The Room* (1957) e *The Caretaker* (1960). Encenações de suas obras são ainda recorrentes nos palcos e o autor é um dos dramaturgos mais encenados e reconhecidos atualmente[2].

A forma das peças de Pinter geralmente oscila entre o realismo e o absurdo, além de criar várias ambiguidades, deixando a plateia parcialmente desnorteada em relação ao que está assistindo. *The Homecoming* estreou em Londres, em 1965, e é a terceira peça longa do dramaturgo. Causou controvérsias por mostrar e discutir problemáticas referentes a sexo, família e violência[3].

Tais ambiguidades, sejam elas formais ou temáticas, assim como todos os pontos de confronto da obra do dramaturgo sempre estiveram muito visíveis a seu público. As reações foram diversas. A primeira montagem profissional de *The Birthday Party* teve apenas

---

[2] A partir do âmbito nacional, poderíamos mencionar as montagens de *Velhos tempos* (*Old times*)em 2005, no Viga Espaço Cênico; *A Volta ao Lar*, em 2007, no Tucarena; *Celebração* (*Celebration*), em 2009, no Teatro Cultura Inglesa, e *Terra de Ninguém* (*No man's land*), em 2014, no Sesc Vila Mariana.

[3] Mesmo assim, a produção nova-iorquina de 1967, que contava com essencialmente todo o elenco da primeira montagem britânica, recebeu quatro Tony Awards, incluindo o de Melhor Peça.

algumas apresentações antes de ser retirada de cartaz após uma semana. Raras resenhas críticas foram favoráveis à peça.

Sakellaridou aponta entre os argumentos contrários mais comuns na crítica à sua obra a ambiguidade enigmática de Pinter. Haveria ainda a falta de dados realistas e nexos causais em seus enredos, além da impossibilidade de verificação dentro de suas peças (1988, p.2). Ou seja, não há como o público atestar o passado e os motivos das personagens – elementos comuns do drama bem feito e realista –, dependendo apenas do presente (que, no geral, é confuso), sem maiores mediações ou contextualizações, para tirar suas conclusões.

A esse último argumento Pinter respondeu no programa de uma produção londrina de *The Room* e *The Dumb Waiter*:

> O desejo de verificação é compreensível, mas não pode ser sempre satisfeito. Não há distinções definitivas entre o que é real e o que é irreal, tampouco entre o que é verdadeiro e o que é falso. A coisa não é necessariamente ou verdadeira ou falsa: ela pode ser igualmente verdadeira e falsa. Eu tomo como imprecisa a suposição de que verificar o que aconteceu e o que está acontecendo apresenta alguns problemas[4] (PINTER, 2013, p. 31-2. Tradução nossa).

A este respeito, Martin Esslin (2001, p. 242) aponta que Pinter rejeita o alto grau de realismo da "peça bem feita", onde todas as informações necessárias para a compreensão de uma situação e das personagens são apresentadas ao público, assim como suas motivações e seus antecedentes. O crítico afirma ainda que, na vida real, não conhecemos completamente toda a vida anterior e as motivações psicológicas de uma pessoa, assim como na obra de Pinter.

A ambiguidade e o Absurdo encontrados nas peças iniciais do dramaturgo, da chamada fase de comédias de ameaça (*comedies of menace*) ainda estão presentes em *The Homecoming*, onde ambos irão exercer papel importante na construção do enredo, da forma e

[4] No original: "The desire for verification is understandable but cannot always be satisfied. There are no hard distinctions between what is real and what is unreal, nor between what is true and what is false. The thing is not necessarily either true or false: it can be both true and false. The assumption that to verify what has happened and what is happening presents few problems I take to be inaccurate".

das personagens – que evoluem de uma chave realista-naturalista para uma absurdista no decorrer da peça.

Pinter foi desde o início bem recebido dentro do campo acadêmico, afirma Peter Raby (2001, p. 2), mesmo tendo uma recepção negativa por de parte da crítica especializada. O crítico ainda menciona que, através de dados estatísticos, sabe-se que ele é um dos autores mais conhecidos e interpretados atualmente. Outro fato que atesta o reconhecimento do valor artístico de Pinter é a criação da *The International Harold Pinter Society*[5] nos Estados Unidos, que produziu durante muitos anos uma publicação anual chamada *The Pinter Review* – interrompida em 2011 e retomada em 2017 como *The Harold Pinter Review*.

Ao contrário das obras que marcam o período inicial de Pinter, que estão mais explicitamente ligadas à tradição do Teatro do Absurdo, *The Homecoming* visivelmente dialoga com a tradição do drama burguês – gênero centrado no indivíduo, nas relações familiares e nas questões morais –, exemplos disso são a utilização típica do ambiente da sala de estar e o foco nas relações interpessoais e os conflitos de uma família inglesa. Contudo, vários elementos típicos desse gênero são subvertidos e reapresentados a partir de um viés absurdista. Tais relações serão exploradas no próximo capítulo.

A maior parte dos estudos existentes acerca dessa obra, como afirmamos, pode ser dividida em duas principais vertentes: de um lado, há aqueles que a abordam a partir do Teatro do Absurdo e tentam verificar na peça elementos insólitos ou tentam então construir um sentido lógico a partir dos mesmos elementos, como Martin Esslin (1976); de outro, há aqueles que compreendem a peça através de um imaginário mítico e utilizam-se dos conceitos e discussões da psicanálise para explorar a relação edípica presente na obra e seus desdobramentos, assim como Burkman (1971) e Gabbard (1976).

---

[5] A organização tem como objetivo unir pessoas de todo o mundo interessadas em explorar a obra do dramaturgo e contribuir na análise e crítica do teatro inglês contemporâneo. Além de fornecer discussões críticas, a *The International Harold Pinter Society* também busca compilar documentação histórica acerca dos escritos, encenações e direção da obra pinteriana. A organização também conta com um endereço virtual: http://www.pintersociety.org/.

A intenção do deste estudo é propiciar uma leitura distinta da peça de Pinter que não só considere as duas tendências apresentadas, mas também expanda a sua discussão. Assim, a análise da forma adotada pelo dramaturgo em relação às temáticas abordadas terá em vista suas relações com a tradição do drama burguês e com as características do Teatro do Absurdo, levando também em conta o contexto social, histórico e cultural no qual a obra está inserida, na Inglaterra em meados dos anos 1960.

2.2. Breve panorama teatral das décadas de 1950 e 1960

Para a compreensão da dimensão do impacto causado pela obra de Harold Pinter, é necessário entender de qual cenário teatral ele surge, assim como relacioná-lo aos eventos mais marcantes do teatro inglês no momento em que o autor inicia a sua carreira como dramaturgo. Portanto, discutiremos brevemente a situação em que se encontravam os palcos ingleses entre as décadas de 1950 e 1960, período no qual também se dá a solidificação do teatro moderno na Inglaterra.

Até a década de 1950 o teatro inglês reproduzia montagens majoritariamente comerciais, funcionando apenas como meio de entretenimento e profundamente calcado no *stardom system* – ou "sistema de estrelato". Neste sistema, o público era atraído aos teatros não pelos textos, dramaturgos, montagens ou quaisquer outros tipos de elementos tipicamente teatrais e sim pela imagem e fama dos atores principais das produções, ou seja, as grandes estrelas conhecidas pelo público.

Assim, o público dirigia-se ao teatro para ver este ou aquele ator, esta ou aquela atriz, independentemente dos papeis representados por eles ou do conteúdo das peças. Tais atores/atrizes-celebridades compunham suas companhias teatrais de acordo com este

requisito, mantendo-se sempre em destaque o grande ator ou atriz conhecido do público. Também era comum que os atores fossem escalados a partir de uma matriz estereotípica: o galã protagonista; a mocinha protagonista; o vilão; a mãe da mocinha; a empregada, etc.

As peças escolhidas para representação também deviam se encaixar dentro de tal sistema, dando maior destaque aos protagonistas célebres. Obviamente, por trás das cortinas, as companhias teatrais funcionavam à base do egocentrismo de tais atores e atrizes, que centravam-se muito mais na fama e no reconhecimento do público do que no conteúdo apresentado no palco.

Predominava em tal sistema um enorme número de peças conservadoras e com apelo estético ligado aos modelos teatrais clássicos ou dramáticos. A experiência formal não tinha espaço em um ambiente comercial. A experiência do próprio Harold Pinter como ator está ligada a este tipo de teatro.

Em "Mac", texto de 1966 (2013, p. 40 – 47), Pinter relembra suas experiências como ator na companhia teatral de Anew McMaster (1891 – 1962), um conhecido ator-empresário irlandês, onde pôde atuar em peças como *Otelo* (1603?[6]), *A Megera Domada* (1594?) e *O Mercador de Veneza* (1598?), de William Shakespeare, e em peças tais como *Paddy the Next Big Thing*, de Edwin J. Burke, inspirada na adaptação cinematográfica (de 1933) de Burke para o romance de Gertrude Page, de 1908.

Além de homenagear o falecido ator, Pinter rememora o funcionamento da companhia: troca constante de textos, assim como de cidades, o fato de McMaster sempre estar na posição de protagonista (assim como, muitas vezes, em uma posição exclusiva à frente do palco e mais próxima à plateia) e o ego do ator. O autor menciona até mesmo uma situação na qual os cinemas de uma cidade entraram em greve e a companhia prontamente se instalou em um

[6] As datas fornecidas acerca das estreias das obras de William Shakespeare são aproximadas, já que não há documentação histórica ou consenso crítico que estabeleça datas específicas para a primeira encenação de cada uma delas.

desses estabelecimentos para proporcionar entretenimento à cidade durante tal paralisação – demonstrando assim o cotidiano da companhia de McMaster.

Pinter percorreu o Reino Unido com companhias de repertório, ou seja, companhias que mantinham um repertório de peças clássicas ou dramáticas, que eram apresentadas em todos os cantos dos países que formam o Reino Unido com o objetivo de apenas entreter seu público[7].

A relação de Pinter com este teatro mais convencional no momento em que ele se dedica à profissão de ator terá grandes influências na própria obra do dramaturgo – que sempre manterá algum nível de diálogo com a tradição dramática mesmo em suas obras mais questionadoras ou experimentais. Tais relações serão discutidas mais a frente.

De acordo com Bill Naismith (2000, p. 19 - 20), na Inglaterra do final dos anos 1950 ainda não existiam subsídios governamentais ao teatro tais quais existem atualmente, já que o Arts Council[8] raramente apoiava alguma produção. Portanto, os teatros de vanguarda, experimental ou não convencional tinham pouco ou nenhum espaço no Reino Unido – nem mesmo na capital (oficial e cultural), Londres.

Como reflexo desse desinteresse pelo teatro como uma forma artística, estudos de teatro não recebiam atenção dos estudiosos acadêmicos e, portanto, não se configuravam como parte dos programas educacionais do governo. Atualmente, além de estar incluído nos programas de várias universidades, os estudos teatrais fazem parte dos GCSEs e dos A Levels[9] – ambos pertencentes ao âmbito da escola regular pré-universitária. O que demonstra uma grande

---

[7] Pinter afirma ter escrito *The Room*, sua primeira peça, enquanto atuava em uma farsa produzida por uma dessas companhias.

[8] Organização criada em 1946 para o financiamento das artes no Reino Unido.

[9] A sigla CGSE denomina o *General Certificate of Secondary Education* (Certificado Geral de Educação Secundária) e A Levels é o nome popular entre os estudantes para o *General Certificate of Education Advanced Level* (Certificado Geral de Educação em Nível Avançado). Ambos são qualificações acadêmicas pelas quais os alunos do sistema educacional inglês são testados em diferentes matérias (algumas obrigatórias, mas outras, e em sua maioria, optativas) e em diferentes momentos da vida escolar do aluno. Os alunos prestam os CGSEs durante a escola secundária, entre os 14 e os 16 anos, e os A Levels ao fim do mesmo ciclo, entre os 16 e 18 anos, – algo como o ensino médio do sistema educacional brasileiro. Os A Levels também servem como método de avaliação para o ingresso universitário, portanto poderíamos relacionar os A Levels ao nosso ENEM (Exame Nacional do Ensino Médio), apesar de ambos os exames seguirem princípios e formatos bem distintos.

presença dos estudos de artes cênicas em estágios iniciais da educação formal atual dos jovens ingleses.

Contudo, havia na Inglaterra representações e montagens de textos do teatro moderno de outros países. Arthur Miller e Tennessee Williams foram alguns dos dramaturgos modernos a serem representados em solo britânico antes que os dramaturgos ingleses passassem a se voltar de fato ao teatro moderno.

Em 1955, *Esperando Godot*, escrita por Samuel Beckett – e uma das peças mais conhecidas da tradição do Teatro do Absurdo –, é apresentada em Londres, depois de ter sido encenada primeiramente em francês – língua na qual foi escrita pelo dramaturgo e posteriormente traduzida pelo mesmo – em Paris, e em 1956 o Berliner Ensemble, companhia teatral de Bertolt Brecht, visita a capital inglesa. Naismith aponta que essas duas experiências trouxeram aos palcos ingleses "um desafio fundamental ao naturalismo aconchegante da maior parte do teatro inglês contemporâneo" [10] (op. cit., p. 29. Tradução nossa).

Cabe mencionar que anteriormente, a partir de 1880, George Bernard Shaw (1856 – 1950), dramaturgo irlandês, tornou-se o centro da discussão no teatro britânico. Bernard Shaw é considerado um dos precursores do teatro contemporâneo, tendo inserido o realismo nos palcos ingleses. Apesar de estabelecer tal elemento na tradição britânica, Shaw também fez incursões fora do realismo cênico durante sua carreira, utilizando o simbolismo e outras formas não-realistas. Suas peças discutiam vários temas pertinentes à sociedade britânica, atraindo assim diversas discussões e polêmicas, tanto nos palcos quanto fora deles. Em 1925, recebeu o prêmio Nobel de literatura.

Contudo, é em apenas em 1956 que os palcos ingleses vão se render de vez ao teatro moderno. É neste ano que *Look Back in Anger* (levada aos palcos brasileiros como *Olhe para trás com raiva*), de John Osborne, estreia e causa furor na sociedade com o surgimento do

[10] No original: "a fundamental challenge to the cosy naturalism of most contemporary English drama".

kitchen-sink realism. Assim como indicado pelo nome, o movimento do *kitchen-sink realism*, ou "realismo de pia de cozinha", em tradução literal, propôs a mudança no paradigma de representação da sociedade inglesa. Ao invés das luxuosas salas de estar vitorianas habitadas por personagens respeitáveis e burguesas, este novo tipo de teatro buscava representar a classe trabalhadora e seus dilemas, no ambiente característico da classe social: casas modestas e apertadas, com cômodos pequenos, multiuso e até mesmo decadentes.

Em *Olhe para trás com raiva* o público se depara com o triângulo amoroso entre Jimmy Porter (um rebelde provindo da classe trabalhadora), Alison (sua esposa de classe média-alta) e Helena Charles (amiga de Alison), que tenta ser apaziguado por Cliff (um amigo do casal e também de origem proletária). O cenário da obra procura refletir a realidade contemporânea dos apartamentos habitados por operários e trabalhadores.

Durante a peça, Jimmy abusa verbalmente de Alison repetidamente. Por sua vez, Alison passa boa parte do tempo passando roupas no apartamento de um só cômodo do casal e que ainda é dividido com Cliff. O assédio constante de Jimmy pode ser interpretado como uma brincadeira e não como uma real estratégia de humilhação de sua esposa (motivada, talvez, por um ressentimento ligado à diferença de classes sociais entre o casal), mas de qualquer modo demonstram o tratamento misógino ao qual Alison é constantemente submetida.

Independente de seus motivos, a atitude de Jimmy em relação a Alison demonstra a grande lacuna social que há entre os dois e a amargura sentida por Jimmy por conta disso. A violência – anteriormente verbal – culmina em um acidente: o ferro de passar é derrubado e queima o braço de Alison.

Logo depois, a moça conta a Cliff que está grávida de Jimmy, mas que não sabe como contar tal notícia. Ao invés disso, ela conta ao marido que sua amiga Helena vai visitá-los. Jimmy fica irritado ao ser informado e demonstra um ódio ainda maior em relação à amiga da esposa.

Ao conversar com a amiga, Alison explica o motivo de seu relacionamento com Jimmy: ela o vê como uma ação de rebeldia contra a sua educação tradicional, assim como sua admiração pela participação do rapaz em movimentos rebeldes então em curso. Após uma briga entre os esposos, Helena convence Alison a voltar para casa e seu pai vai buscá-la. Todavia, após a saída da amiga, Helena fica no apartamento e conta a Jimmy da gravidez de Alison. Ambos brigam, chegando às vias de fato, mas acabam indo para a cama juntos, aos beijos.

O terceiro e último ato repete os eventos do primeiro. Meses depois, observa-se Helena como substituta da amiga à tábua de passar roupas. Apesar da aparente harmonia, Alison visita o apartamento e em uma conversa em particular com a amiga Helena conta-lhe que perdeu o bebê. Após ambas se reconciliarem, Helena percebe a imoralidade de sua escolha e decide partir. Nas cenas finais, Jimmy e Alison também se reconciliam em uma cena extremamente sentimental, apontando uma trégua temporária – já que os jogos de subordinação, tão familiares aos dois, se restauram.

A obra ajudou a cunhar a expressão *angry young men*, literalmente "jovens raivosos", criada para descrever um grupo de jovens pertencentes às classes operária e média que demonstravam sua insatisfação e desilusão com a sociedade inglesa tradicional e seus valores em crise durante os anos 50 e 60. Vários artistas fazem parte deste grupo, tais como o próprio John Osborne, além de Kingsley Amis, Philip Larkin, John Braine e Alan Silitoe.

A partir desta peça a classe teatral é abalada e a demanda por novos autores que pudessem discutir a vida britânica do período (em oposição ao teatro escapista do *mainstream* teatral) aumenta entre as mais variadas companhias teatrais. John Arden, Arnold Wesker, Joe Orton, Edward Bond, além de John Osborne e Harold Pinter[11] surgem como uma nova leva de

[11] Apesar de surgir nesse período, Pinter nunca se identificou claramente com nenhuma escola teatral, seja ela o *kitchen-sink realism* ou o Teatro do Absurdo, tendo se aproveitado de vários estilos para a composição do seu próprio.

dramaturgos que ascendem nesse momento histórico, rompendo, em diferentes graus, com a tradição teatral anterior vigente.

Faz-se importante mencionar que apesar de todo o impacto e inovações de *Olhe para trás com raiva*, Harold Pinter aponta *Esperando Godot*, de Beckett, como o principal evento teatral da década de 1950, assim como uma grande influência[12] para a sua própria obra (WILLIE, 2009, p. 53). Assim, o dramaturgo nega uma relação direta com os *angry young men*, mais especificamente na figura de Osborne, e também com a obra considerada como principal marco no teatro moderno inglês.

Esses novos dramaturgos da década de 1950 traziam um novo horizonte para o teatro inglês – inédito até então. Naismith vê como semelhança entre esses novos autores uma voz *antiestablishment* que demonstrava o descontentamento dos jovens com a vida britânica no pós-guerra e artistas que também estavam preparados para chocar o público (op. cit., p. 25 – 6), mesmo que a censura do Escritório do Lord Chamberlain[13] se mantivesse vigente até o ano de 1968.

A partir daí também surgem novas companhias e espaços especializados em teatro experimental e que não visavam lucro, tendo apoio governamental. Entre elas estão a Royal Court Theatre, a Royal Shakespeare Company e o National Theatre.

Contudo, havia algo de incoerente no *kitchen-sink realism*: apesar de propor uma mudança do paradigma teatral até então vigente, colocando – para o choque das plateias elegantes do West End londrino – a classe operária como foco da discussão, o movimento

---

[12] A influência de Samuel Beckett em sua obra sempre foi explicitada por Pinter. Ambos tiveram contato e Harold Pinter, além de estrelar *Krapp's Last Tape* (1958) em 2006 – uma peça de Beckett com um ato e de apenas um ator –, chegou a enviar manuscritos para Beckett em busca de comentários. Ao receber o David Cohen British Literature Prize em 1995, Pinter relata em seu discurso de agradecimento um episódio em que encontra uma cópia de 1938 (ano de lançamento) do romance *Murphy*, de Beckett, em 1951 na biblioteca Bersmondsey Public Reserve Library. Após ler um trecho de *Watt* (1953) na revista *Irish* Writing, ele estava ansioso para ler alguma obra do autor, mas não havia achado nada até então. Ao perceber que o livro havia sido emprestado apenas uma vez nos treze anos decorridos, ele decidiu tomar o livro em um "empréstimo estendido", sem nunca mais o devolver (PINTER, 2011, p. ix)

[13] Departamento responsável pela análise e possível censura ou veto a peças teatrais, a partir do Licensing Act 1737, do ano mencionado, como medida para a proibição de sátiras políticas. A aprovação do departamento às peças encenadas era obrigatória até 1968, quando o Theatres Act 1968 aboliu a censura teatral.

ainda se mantinha preso aos preceitos da representação naturalista. Assim, apesar de promover um avanço teatral, os *angry young men* tentaram sobretudo substituir a classe social sendo representada nos palcos (partindo da classe dominante para o proletariado) e o ambiente utilizado como cenário (da sala de estar burguesa para o cômodo multiuso da classe trabalhadora), já que boa parte dos mecanismos dramáticos pelos quais as obras operavam eram velhos conhecidos de outrora.

Bernard Levin (2003, p. 356) nota que este novo teatro que estava surgindo na Inglaterra teve problemas em conseguir atrair um novo público, pois o público tradicional e já frequentador de teatro não era quem esses novos autores queriam atingir. Apesar de não existir um consenso entre os dramaturgos sobre quem deveria ser esse novo público (jovens, a classe operária, militantes contra o Vietnã, etc), este novo teatro consegue atingir um novo público, aumentando o interesse em um teatro inovador e contestador.

É nesse panorama que Harold Pinter se enquadra, ao fim da década de 1950. Em 1957 o dramaturgo tem sua estreia nos palcos com *The Room* – em uma produção universitária. Mesmo que o autor não tenha tido uma ligação direta com os *angry young men* e o *kitchen-sink realism*, ambos foram vitais para o surgimento de novos dramaturgos como o próprio Pinter, pois ambos abriram caminho para um novo tipo de teatro, também guardando algumas relações com a sua obra.

Quando *The Homecoming* estreou em 1965, Harold Pinter já era um dos grandes nomes do teatro inglês. Conhecido pelo sucesso de público alcançado pela primeira montagem (desta vez profissional, e não mais universitária-amadora) de *The Caretaker* em 1960, por suas obras específicas para o rádio e para a televisão, assim como suas adaptações de obras de outros autores para o cinema.

Mesmo assim, *The Homecoming* não deixou de chocar o público – que viu algo muito diferente da obra do dramaturgo até aquele ponto de sua carreira. O autor deu nova roupagem

aos elementos compartilhados pelas peças da sua fase de comédias de ameaça, até então, característicos do autor. O ambiente claustrofóbico, a chegada de um estranho que ameaça a hierarquia e harmonia estabelecidas, assim como a óbvia luta por poder sobre o território e sobre as outras personagens tomam caminhos diferente nesta peça.

2.3. "Pinteresque" e as características da obra de Harold Pinter

Há vários meios de se confirmar a grande influência de Harold Pinter no teatro inglês. Um deles é através dos vários prêmios concedidos ao autor em vida, tais como o David Cohen British Literature Prize, o European Prize for Literature, o *Légion d'honneur* em 2007 e o prestigiado Prêmio Nobel de Literatura em 2005.

Um outro modo de reconhecer tal impacto está na criação do termo "pinteresque", algo que poderia ser traduzido ao português como "pinteresco". Tal neologismo, por si só, indicaria a relevância do dramaturgo e de sua obra para outros artistas, já que o termo se refere a elementos característicos do universo de Pinter.

Porém, a utilização do termo foi tão difundida a partir do momento em que o dramaturgo entrou em evidência no contexto inglês que a palavra foi oficializada e passou a integrar um dos mais respeitados dicionários de língua inglesa, o Oxford English Dictionary. Nele a definição para "pinteresque" é "De ou relacionado a Harold Pinter; que lembre ou seja característico de suas peças (...). As peças de Pinter são tipicamente caracterizadas pelas implicações de ameaças e sentimento forte, produzido através de linguagem coloquial,

aparente trivialidade e pausas longas”[14] (*Oxford English Dictionary Online*, 2006. Tradução nossa).

Assim, a incorporação do termo em um grande dicionário apenas confirma seu amplo uso, o que nos indica que a obra de Pinter tornou-se algo comum e reconhecível à sociedade inglesa como um todo e não apenas a um seleto grupo de pessoas frequentadoras da cena teatral. Outras obras dramatúrgicas também tiveram tal honra, como as G.B. Shaw e William Shakespeare, que criaram os termos “Shavian” e “Shakespearean” para designar as obras e as características associadas a tais dramaturgos.

Mas quais seriam as características que compõem o panorama da obra de Harold Pinter? A definição do Oxford English Dictionary nos dá algumas pistas: língua coloquial, longas pausas e aparente trivialidade são sim elementos característicos de sua obra, mas não são os únicos.

Abaixo tentaremos elencar alguns dos vários elementos que são tão marcantes no teatro pinteriano. Contudo, antes disso, devemos nos ater à trajetória da obra do dramaturgo durante as várias décadas nas quais ele se manteve ativo.

Grande parte da crítica divide a obra do autor em três momentos: a primeira fase de sua obra seria a das *comédias de ameaça* (*comedies of menace*), a segunda seria a fase das *peças de memória* (*memory plays*) e a terceira e última fase seria a das *peças políticas* (*political plays*).

Em linhas gerais, a primeira fase seria constituída de peças nas quais a ameaça era mais evidente. *The Room* (1957), *The Caretaker* (1960) e *The Birthday Party* (1958) seriam exemplos dessa fase, já que em todas elas grande parte do enredo está concentrada na chegada inesperada de uma pessoa - que, por sua vez, interfere na harmonia hierárquica estabelecida.

[14] No original: [o]f or relating to Harold Pinter; resembling or characteristic of his plays (…) Pinter's plays are typically characterised by implications of threat and strong feeling produced through colloquial language, apparent triviality, and long pauses.

Todas elas também deixam em evidência a luta pelo domínio de um espaço, que também representa uma posição de poder.

Em sua segunda fase, Pinter se afastaria do absurdismo presente nas primeiras peças (e que o ligam à tradição do Teatro do Absurdo) em favor de uma estética mais próxima do naturalismo. *The Homecoming* (1965) e *Betrayal* (1978) fariam parte desta fase, onde o autor mostra ainda a complexa questão da memória e a facilidade com a qual as memórias são adulteradas pelos seus próprios donos sem que eles mesmos saibam de ou percebam tal processo. Além disso, os problemas de ordem íntima e emocionais têm mais destaque do que antes, a partir de temáticas familiares e sexuais.

Por fim, a fase abertamente política do autor, a partir dos anos 1980, centrar-se-ia em discussões em relação ao momento político vivido em âmbito mundial, assim como críticas ao governo inglês e americano e aos seus conflitos com outros países. *One For The Road* (1984) e *Mountain Language* (1988), ambas peças curtas, seriam exemplos. Esta fase, contudo, seria composta apenas de peças curtas, já que nenhuma das peças longas do autor segue tais características.

Por mais apurados que sejam os critérios que compõem tal classificação e por mais pedagógica que ela seja, é preciso mencionar que tais parâmetros parecem não serem justos à obra de Harold Pinter.

Primeiramente, tal classificação não leva em conta as peças do autor que lidam mais abertamente com elementos poéticos, como *Mountain Language* e *Moonlight* (1993). Em segundo lugar, Pinter não só escreve peças de formatos distintos durante toda sua carreira, assim como várias peças fazem uma amálgama de características essencialmente ligadas a fases distintas.

Exemplo disso é *Mountain Language*, uma peça abertamente política. A história narrada lida não só com a questão da violência física imposta por uma potência opressora a

um grupo de pessoas que vivem em um vilarejo pobre e não nomeado, como também a opressão linguística sofrida por tal povo, que perde o direito de falar a sua própria língua, além da violência sexual contra mulheres em um ambiente de conflito.

Além disso, em várias cenas a peça adota uma estética altamente poética – algo que, inicialmente, não seria característico das peças políticas. Nas cenas finais o diálogo entre as personagens se dá no âmbito dos pensamentos por conta das consequências das restrições linguísticas.

Além disso, a última peça do dramaturgo, *Celebration* (2000) não compartilha características com as peças abertamente políticas (teoricamente última fase do autor), sendo uma comédia ácida que lida com a classe média inglesa e seus costumes.

Assim sendo, o estudo das características específicas da obra de Harold Pinter parece mais próprio e mais contundente para a análise de qualquer um dos textos do autor. Vejamos alguns dos elementos mais recorrentes.

2.4. Diálogo, pausas e silêncios

"There's nothing in a world
Where the melody is broken
There's always some way
To make a silence be spoken"
Hot Chip, "The Warning".

O diálogo pinteriano é uma de suas características mais marcantes, pois deixa em evidência o conflito que ocorre no palco. A linguagem utilizada pelas personagens é extremamente truncada, já que o objetivo principal delas é esconder a todo custo a sua real intenção. Acerca do assunto, Walter Wager diz:

> A fala é uma das principais ferramentas de Pinter. Suas personagens falam em *non sequiturs*, de modo extenso e confuso, se desentendem e geralmente se comunicam

> ainda mais insuficientemente do que a maioria das pessoas fazem nas relações confusas e frustrantemente imperfeitas que marcam a vida cotidiana. Pinter afirmou que ele acredita estar representando – em seu modo sombriamente torturante e em sua versão fascinantemente irrealista do realismo – um imagem real[15] (1969, p. 140. Tradução nossa).

Assim, muitos críticos – desde o início da carreira do dramaturgo – enxergaram em suas peças uma impossibilidade do diálogo, que não engendrava a ação e o enredo das peças, parecendo algo muito mais trivial às personagens. A questão da impossibilidade do diálogo é abordada durante a crise do drama (discutida a seguir) no final do século XIX e teria reflexos na obra de Harold Pinter.

O argumento se tornou comum na crítica à obra do autor e até hoje figura em vários textos de sua fortuna crítica. Contudo, o próprio dramaturgo se mostrou contrário a tal ideia também desde o início de sua carreira. Para ele o seu diálogo exercia sim a função de comunicação, mas ela não poderia revelar o íntimo das personagens (assim como em um diálogo mais próximo do teatro dramático, convencional), pois tal escolha seria a ruína da própria personagem. Manter a si próprio, seus desejos e objetivos em segredo parcial ou até mesmo desconhecidos das outras personagens os põe em uma posição de poder em relação aos outros.

Nas palavras de Pinter:

> (...) frequentemente, por baixo da palavra falada está a coisa conhecida e não-dita... Há dois tipos de silêncios. Um é quando nenhuma palavra é dita. O outro é, talvez, quando uma torrente de língua está sendo empregada... A fala que escutamos é uma indicação daquela que nós não escutamos. É uma evasão necessária, uma cortina de fumaça violenta, astuta, angustiada ou simulada que mantém o outro em seu lugar... Eu acho que nós nos comunicamos muito bem em nossos silêncios, no que é não-dito e o que acontece é uma evasão contínua,

[15] No original: "Speech is one of Pinter's main tools. His characters talk in *non sequiturs*, ramble, misunderstand and generally communicate even more poorly than most people do in the confused and frustratingly imperfect contracts that mark daily life. Pinter has said that he believes he is representing – in his shadowy tantalizing and fascinatingly unrealistic version of realism – a true picture".

> tentativas desesperadas de retaguarda para nos proteger de nós mesmos [16] (apud Wager, p. 140- 1. Tradução nossa).

O constante mascaramento de si próprio vivido pelas personagens pinterianas faz com que o diálogo utilizado por elas também seja opaco, pouco claro, ambíguo e não nos permita chegar a conclusões lógicas dos objetivos finais e forças que movem as personagens.

Tais considerações se irradiam por duas das características mais óbvias do diálogo de Pinter: as pausas e silêncios. Ambos cumprem papeis distintos no diálogo utilizado pelo autor.

Arthur Ganz elenca os silêncios como um dos elementos constitutivos da obra de Harold Pinter (1972, p.3). Eles tornam-se importantes porque, de certo modo, expressam de forma não verbal os sentimentos das personagens.

Em entrevista a Mel Gussow (apud Peacock), Harold Pinter nos dá algumas diretrizes para a compreensão do papel das pausas e silêncios em sua obra:

> A pausa é uma pausa pelo que acabou de acontecer na mente e nas entranhas da personagem... E o silêncio significa igualmente que algo aconteceu para criar a impossibilidade de qualquer pessoa falar por um certo período de tempo – até que elas possam se recuperar de qualquer coisa que tenha ocorrido antes do silêncio[17] (1997, p. 49. Tradução nossa).

Peacock comenta esta afirmação, sugerindo que os silêncios se tornam tão importantes quanto os diálogos, pois isolam as falam em ilhas de som que acumulam em si uma significação dramática, além de uma maior ênfase e significado. Já a pausa seria produto da procura da personagem por novas palavras, métodos de escapar ou novos meios de aproximação à interação. O autor conclui que tal técnica provém do passado de ator de Pinter,

---

[16] No original: "(...) often, below the word spoken, is the thing known and unspoken... There are two silences. One when no word is spoken. The other when perhaps a torrent of language is being employed... The speech we hear is an indication of that which we don't hear. It is necessary avoidance, a violent, sly, anguished or mocking smoke screen which keeps the other in its place… I think that we communicate only too well, in our silence, in what is unsaid, and that which takes place is a continual evasion, desperate rear-guard attempts to keep ourselves to ourselves".

[17] No original: "The pause is a pause because of what has just happened in the minds and guts of the character.... And a silence equally means that something has happened to create the impossibility of anyone speaking for a certain amount of time – until they can recover from whatever happened before the silence".

que lhe teria possibilitado compreender que tudo se inicia do silêncio e que as palavras não são os únicos meios de comunicação com a audiência (idem, p. 49 – 50). Tal fato pode parecer questionável, já que há outros autores que dominam a construção do diálogo e o uso do silêncio mesmo não tendo sido atores. No entanto, a experiência de Pinter como ator pode sim ter-lhe possibilitado uma oportunidade de compreender de forma mais complexa os mecanismos pelos quais são construídos os diálogos e a função do silêncio nas engrenagens da conversa cotidiana.

Uma outra possível explicação para o papel determinante das pausas e dos silêncios no teatro pinteriano pode estar relacionada ao caráter masculino de sua obra. Apesar de várias peças do dramaturgo contar com personagens femininas fortes – como veremos em Ruth, de *The Homecoming*, por exemplo –, Harold Pinter é conhecido pela representação de um mundo masculino e de uma camaradagem entre os homens, que formariam então um vínculo específico que seria característico da experiência masculina.

Ao analisar os dados acerca do uso do silêncio na interação entre psicólogos e pacientes, Hill, Thompson e Ladany (2003) verificaram que os momentos de silêncio que estabeleciam um escudo ou limite entre ambos eram mais frequentemente utilizados por psicólogos, em comparação às psicólogas. Além disso, psicólogos de ambos os gêneros utilizaram períodos de silêncio com o mesmo objetivo mais frequentemente quando lidavam com pacientes do gênero masculino, em comparação com pacientes do gênero feminino.

Os pesquisadores então chegaram à conclusão de que "(...) o silêncio parece ser mais utilizado de modo defensivo *por* e *com* homens" (op. cit., p. 522. Tradução e ênfase nossas[18]). Os dados e as relações apresentados por Hill, Thompson e Ladany não são definitivos, já que estudos mais amplos e com amostragens maiores são necessários para a confirmação de tal fato, contudo, há no artigo dos pesquisadores um indício da relação entre o comportamento

[18] No original: "(...) silence appeared to be more defensively used by and with men".

masculino e o silêncio. Ou seja, apesar de ainda não existir uma ligação científica que é capaz de definir claramente a relação entre o silêncio e comportamento tipicamente associado aos homens, nos parece coerente que a obra de Harold Pinter – que é reconhecidamente ligada a um mundo masculino – também faça o uso de silêncios e pausas como importantes meios de comunicação entre as personagens.

2.5. Ambiguidades e a luta pelo poder

Já que através do diálogo as personagens tentam manter-se distantes uma das outras, é comum que a ambiguidade dê o tom para as peças como um todo. A falta de exposição dos motivos das personagens – processo oposto aos padrões típicos do realismo e naturalismo, mas mesmo assim muito mais realista e próximo da vida real, onde as pessoas não precisam se explicar umas às outras ou justificar suas atitudes – causa tal sentimento na plateia.

Esta ambiguidade também está presente na própria forma adotada por Harold Pinter. Normalmente o autor oscila entre o naturalismo e o absurdismo, deixando o público parcialmente desnorteando em relação ao que está assistindo. Por rejeitar a lógica óbvia e banal de ação e consequência do padrão naturalista, as peças do dramaturgo podem causar certa confusão – seja através do andamento do enredo, das ações das personagens ou dos conflitos entre elas.

Todavia, algo que fica muito claro, principalmente nas primeiras peças do dramaturgo, é a disputa pelo poder que ocorre entre as personagens. As questões de poder são essenciais à obra de Pinter e são elaboradas de formas muito distintas. Em *The Room* e *The Caretaker* a chegada de estranhos ao ambiente claustrofóbico, porém familiar e seguro às personagens, é o que desencadeia a disputa pelo poder.

Assim, as personagens fazem de tudo para obter ou manter uma posição de poder. Os embates não se dão apenas no reino da linguagem, através de ameaças diretas e indiretas, pois a violência psicológica e física também são utilizadas. Todas essas estratégias, além de várias outras – como o uso de sexualidade nas personagens femininas, da qual Ruth será um exemplo – são empregadas e postas em prática pelas personagens.

No próximo capítulo veremos como diferentes características da obra pinteriana se apresentam na obra *The Homecoming*, também verificando as relações entre a forma adotada por Harold Pinter e os temas abordados na peça.

3. *The Homecoming*: resumo do enredo

Abrem-se as cortinas. A peça se inicia à noite, na casa ligeiramente decrépita[19] de uma família inglesa da classe trabalhadora composta apenas por homens. Lenny, o filho do meio, está lendo o jornal na sala de estar quando o pai, Max, entra e faz uma pergunta ao filho, que o ignora de propósito. O pai ameaça Lenny, reclamando de sua situação presente entre os filhos e passa a rememorar seu passado em um longo monólogo. De início a obra configura um intenso embate entre o novo e o velho, que se figura nas personagens de Max e Lenny. Os constantes conflitos entre Max e Lenny não só demonstram uma incompatibilidade entre pai e filho: eles demonstram o conflito entre a antiga ordem vigente da sociedade e a nova ordem.

Este processo quase monológico de Max no início do texto repete-se várias vezes durante a peça: Max conversa consigo mesmo, relembrando fatos de um passado distante e quase esquecido, em que ele era um representante do mais alto poder hierárquico.

> MAX
> Você acha que eu nunca fui moço, não é não? Fui moço e espalha-brasa, rapaz. Topava qualquer parada. Ainda sou forte, mas pergunte ao seu tio Sam como é que eu era. Podia com dois de você. Mas ao mesmo tempo sempre tive um coração mole. Sempre. (*Pausa*) Eu costumava andar noite e dia junto com um camarada chamado MacGregor. Eu chamava ele de Mac. Você se lembra dele, Mac? Ahh, lembra? (*Pausa*) Huuuu! Nós dois éramos os caras mais odiados aqui da zona. Se não acredita, eu ainda posso te mostrar umas cicatrizes. Quando entrávamos num lugar, todo mundo se levantava, abria alas pra nós dois passar. Você nunca ouviu um silêncio assim na tua vida[20] (2007, p.38)[21] .

---

[19] A casa não está em ruínas, mas é claramente desgastada, pois demonstra em sua aparência os vários anos de uso pela família retratada.

[20] Todas as citações diretas da peça serão apresentadas no seguinte padrão: no corpo do texto será citada a tradução de Millôr Fernandes para a montagem brasileira em 1967 e, no rodapé, será indicado o trecho original correspondente. As referências de páginas estão de acordo com cada uma das edições da obra.

[21] No original: "MAX. (...) You think I wasn't a tearaway? I could have taken care of you, twice over. I'm still strong. You ask your Uncle Sam what I was. But at the same time I always had a kind heart. Always.
Pause.
I used to knock about with a man called Macgregor. I called him Mac. You remember Mac? Eh?
Pause.
Huhh! We were two of the worst hated men in the West End of London. I tell you, I still got the scars. We'd walk into a place, the whole room'd stand up, they make way to let us pass. You never heard such silence" (1997, p. 16).

Os vários embates vão ocorrer continuamente durante a peça. Ao mencionar para o pai a sua velhice, Lenny deixa claro, porém em entrelinhas, que a antiga ordem do mundo já não tem espaço nesse novo mundo. O sinal derradeiro da decadência vem nos momentos finais da peça, quando Max percebe que sua posição hierárquica foi totalmente transferida para outra pessoa – no caso representada na imagem de Ruth, sentada na poltrona do patriarca. Ao perceber tal fato, Max começa a gaguejar - perdendo o poder da fala lógica – e até mesmo cai de joelhos no chão, sinais últimos de sua inevitável derrocada.

Assim temos a primeira grande temática da peça: as configurações das relações de poder – tema recorrente na obra de Harold Pinter. Porém, nesta peça o embate pelo poder é trabalhado a partir da ótica familiar e não através da chegada de estranhos, como se verifica nas primeiras obras de Pinter.

Na realidade, o processo se complica, pois vemos na figura do invasor o familiar, além do estranho. Esses "estranhos-familiares", ou "invasores-visitantes", estão transfigurados nas imagens de Teddy, o irmão mais velho – logo, familiar, mas quase um estranho após anos afastado de sua família – e Ruth, sua esposa – que apesar de ser desconhecida pelo resto da família em um primeiro momento, também faz parte do núcleo familiar por ter vínculos matrimoniais com Teddy.

Para Arthur Ganz, o poder nas peças de Harold Pinter não é apenas o símbolo de uma posição mais confortável, que garante controle sob outras personagens. O crítico diz: "Pois o poder no mundo teatral de Pinter não pode ser possuído pela busca do mesmo. O poder é a prerrogativa dos que têm energia vital. Sua posição como um objeto sexual desejado dá a Ruth de *A volta ao Lar* seu status triunfante ao fim daquela peça" [22] (1972, p. 151. Tradução nossa).

[22] No original: "For power in the world of Pinter's drama is not to be possessed by reaching for it. Power is the prerogative of those who have vital energy. Her position as a desired sexual object gives Ruth of *The Homecoming* her triumphant status at the end of that play".

Assim, a questão do poder torna-se ainda mais complicada, já que para obter tal posição de destaque a personagem precisa muito mais do que apenas criar estratégias específicas para tal finalidade. Ela precisa demonstrar uma força interior muito maior. O grande problema do teatro pinteriano é que essa força interior quase sempre não é explicada, ficando a cargo do espectador reconhecê-la nas personagens e interpretar as suas origens e os motivos de suas ações.

Continuando a cena, Sam, o tio chofer que também mora na casa do irmão, entra na sala e comenta sobre o trabalho – ele havia passado o dia dirigindo para um americano. Max e Sam entram em conflito e o tio se irrita. Joey, o filho mais novo, também entra em casa e pergunta sobre sua refeição, irritando Max – que se sente claramente desconfortável na posição de responsável pela cocção das refeições dos familiares.

As tarefas domésticas têm aqui um sentido muito mais amplo do que em relação à manutenção da ordem e limpeza caseiras, já que tais atividades estão ligadas a uma posição aparentemente inferior e que deveria ser ocupada pela mãe da família; tal posição está vaga já que não há mulheres na família e Jessie, a mãe, já está morta há anos. A associação é feita pela personagem e lhe causa incômodo executar tais tarefas.

No palco, a cena entra em blecaute. Quando as luzes se acendem é madrugada e a sala está vazia. Teddy, o filho mais velho e que mora nos Estados Unidos, entra em companhia de Ruth, sua esposa que também é inglesa, mas a qual nenhum membro da família conhece. Eles tentam não acordar aos familiares e Ruth decide caminhar um pouco pela rua. Teddy encontra Lenny, seu irmão, e eles têm uma conversa constrangedora em que este parece ignorar o fato de que Teddy estava longe da família há anos. O irmão mais velho vai para o seu antigo quarto, enquanto Lenny continua no cômodo.

O comportamento dos dois irmãos – que não se vêem e não têm notícias um do outro há anos – é extremamente formal e ambos demonstram um distanciamento e um tom de quase

indiferença no diálogo. De imediato, o comportamento de Lenny e Teddy parece estranho ao público, quase enigmático.

Depois de Teddy ter saído de cena, Ruth volta e se depara com o cunhado. Segue-se outra conversa constrangedora, seguida de uma bizarra corte entre os dois, onde a agressão verbal e mesmo física e a necessidade de dominação têm um papel fundamental. Ao pedir que a cunhada segure sua mão, Lenny é questionado pela moça, que não entende o motivo de tal pedido. A partir daí Lenny passa a contar histórias de eventos passados, nos quais mulheres que o irritam são agredidas fisicamente por ele. Constrói-se, mesmo que indiretamente, um ambiente de ameaças: Ruth deveria obedecer ao cunhado, pois Lenny diz-se extremamente violento.

Contudo, ela o desafia, utilizando o seu poder de sedução. Quando o cunhado tenta retirar à força o copo de água anteriormente oferecido à moça por ele, os dois entram em um conflito não-declarado:

> LENNY. (...) Deixa eu te livrar desse copo também.
> RUTH. Ainda não bebi tudo.
> LENNY. Mais do que o suficiente, na minha opinião.
> RUTH. Não bebi, não.
> LENNY. Mais do que suficiente, na minha opinião.
> RUTH. Mas não na minha, Leonardo. (*Pausa.*)
> LENNY. Não me chama assim, por favor.
> RUTH. Por que não?
> LENNY. Esse é o nome que minha mãe me botou. (*Pausa.*) Me dá esse copo.
> RUTH. Não. (*Pausa.*)
> LENNY. Então, eu mesmo pego.
> RUTH. Experimenta pegar o copo que... eu pego você. (*Pausa.*)
> LENNY. Que tal você me deixar pegar o copo sem tentar me pegar?
> RUTH. Que tal eu te pegar e esquecer o copo?
> LENNY. Você está brincando. (op.cit., p. 71 -2)[23].

[23] No original: "LENNY. (...) And now perhaps I'll relieve you of your glass.
RUTH. I haven't quite finished.
LENNY. You have consumed quite enough, in my opinion.
RUTH. No, I haven't.
LENNY. Quite enough, in my opinion.

E até mesmo no confuso jogo de sedução estabelecido entre os recém-conhecidos a questão do poder e da dominação está evidente. Tanto na expressão "take you" do texto original quanto em "pegar você", usada na tradução de Millôr Fernandes, temos dois sentidos evidentes além do primeiro, ligado ao contato físico. Um está ligado à sexualidade posta nas entrelinhas da conversa dos dois e outro diretamente ligado à ameaça de violência física. Estes sentidos estão em um segundo nível de interpretação que propõe uma carga semântica específica ao contato físico proposto no primeiro nível de interpretação do texto. Ambos os temas – sexualidade e violência – andam de mãos dadas no universo pinteriano.

Além disso, apesar da discussão ter como tema o copo d'àgua, claramente o que está em jogo é algo além do objeto. Lenny tenta afirmar o seu poder sobre a recém-chegada, informando-a que ele teria o poder de oferecer, assim como o de negar, algo dentro do espaço da casa. Ruth desafia tal hierarquia, mantendo-se com o copo e metaforicamente "sugando" o cunhado para o seu próprio jogo de sedução através da subjugação. Contudo, Lenny se surpreende e não sabe como reagir.

Quando Ruth consegue desestabilizar Lenny e sua estratégia de dominação, ela decide ir ao encontro do marido no quarto e deixa o cunhado sozinho e confuso. Max acorda com os gritos confusos de Lenny, mas não encontra a nora. Ao não ver nenhuma situação excepcional

---

RUTH. Not in mine, Leonard.
Pause.
LENNY. Don't call me that, please.
RUTH. Why not?
LENNY. That's the name my mother gave me.
Pause.
Just give me the glass.
RUTH. No.
Pause.
LENNY. I'll take it, then.
RUTH. If you take the glass… I'll take you.
Pause.
LENNY. How about me taking the glass without you taking me?
RUTH. Why don't I just take you?
Pause.
LENNY. You're joking" (op.cit., p.41 -2).

na sala, o pai entra em conflito novamente com o filho – que não revela a presença dos recém-chegados.

Novamente a cena entra em blecaute e quando as luzes retornam vemos a mesma sala durante a manhã seguinte. Max está irritado com a presença de Sam na cozinha e convida o filho Joey a uma partida de futebol. Obviamente Joey é o filho preferido do pai, já que além de aspirante a boxeador, ele é o único a seguir a carreira do pai – açougueiro –, que por sua vez seguiu a carreira de seu próprio pai, criando assim uma ideia de força caçadora hereditária – tal pensamento será sutilmente posto em cheque e ironizado mais à frente, quando a paternidade de Max em relação a Joey é colocada em dúvida . Mesmo tendo tratamento distinto em relação aos outros homens da casa, Joey recusa a oferta do pai.

Sam entra em conflito novamente com o irmão, desta vez por questões domésticas. Max sente-se bem na cozinha e se incomoda com o fato de seu irmão estar limpando o ambiente. Apesar desta ser, na visão da família, um ambiente feminino, Max sente-se confortável no espaço pois o cômodo seria um espaço dele apenas e de mais ninguém, ou seja, há uma relação territorialista entre o patriarca e a cozinha. Assim, para Max o fato de Sam estar limpando o cômodo se configuraria como mais um dos meios pelos quais o irmão estaria tentando irritá-lo propositalmente, ao invadir o seu espaço.

Teddy e Ruth, ainda em seus pijamas, saem do quarto e encontram toda a família na sala. Max se enfurece com o filho mais velho por levar uma "prostituta" para a casa – ele assume essa opinião acerca de Ruth sem que nenhum fato ou opinião lhe sejam oferecidos anteriormente; porém, o fato de ambos se apresentarem à família ainda vestidos em seus pijamas pode ser o elemento que o levou a considerar Ruth como tal – e pede a Joey que os expulse, mas o filho não se move contra as visitas.

O pai soca o filho e atinge o irmão, Sam, com sua bengala quando o mesmo tenta ajudar o sobrinho. A violência física é aqui o último recurso utilizado por Max para manter sua

posição hierárquica como pai da família e responsável pela casa. Mas a tentativa é falha, pois a atitude só gera um sentimento de revolta entre os familiares.

Teddy tenta explicar a situação, mas seu pai só se acalma depois de saber que Ruth é mãe. Essa informação é a chave na aceitação do pai em relação à nora, pois a partir daí ele a tratará com respeito nas cenas seguintes, sempre realçando suas qualidades maternas. Max encerra o primeiro ato ao anunciar alegremente o amor de seu filho mais velho para com o pai.

***

O segundo ato se inicia com toda a família na mesma sala. Ruth elogia a comida do sogro Max, que passa a lembrar do passado e de sua falecida esposa Jessie – mas o elogio torna-se confuso: ele também chama a esposa de prostituta. Teria ela realmente sido uma garota de programa ou os insultos seriam um meio de agressão à lembrança da esposa? Em momento algum a peça nos dá respostas claras.

Max novamente entra em conflito com Sam, que deixa a casa para trabalhar. O pai pergunta sobre o desconhecido casamento do filho e lhe dá sua benção. O casamento havia ocorrido sem o conhecimento ou a participação da família, parecendo indicar que Teddy não a queria envolvida na cerimônia ou que ele imaginava não obter a aprovação dos familiares em relação a sua escolhida. Contudo, tais possibilidades não são diretamente apresentadas ao público ou discutidas pelas personagens.

Lenny pergunta ao irmão mais velho sobre o seu doutorado em filosofia, deixando-o desconfortável ao fazer uma pergunta sobre o tema. Aqui a crítica à Academia e aos intelectuais acadêmicos é suave, porém pungente:

> LENNY. (...) E você, Teddy, quase não falou nada sobre o teu doutorado em filosofia. O que é que você ensina?

> TEDDY. Filosofia.
> LENNY. Então eu quero te perguntar uma coisa. Você não encontra uma certa incoerência lógica nas afirmações centrais do teísmo cristão?
> TEDDY. Essa questão não faz parte da minha especialidade.
> LENNY. Ah, então encara a coisa assim. Você não se importa d'eu lhe fazer umas perguntas, se importa?
> TEDDY. Se forem da minha especialidade.
> LENNY. Bem, vê o meu ponto de vista. Como é que o desconhecido pode merecer veneração. Em outras palavras, como se pode venerar uma coisa que se desconhece? Ao mesmo tempo seria ridículo admitir que uma coisa que conhecemos merece veneração. O que conhecemos merece qualquer outra espécie de coisa, mas é evidente à razão mais simples que a veneração não está entre essas coisas. Em outras palavras, tirando o conhecido e o desconhecido, o que é que existe mais? (*Pausa.*)
> TEDDY. Receio muito que eu não seja a pessoa indicada pra te responder.
> LENNY. Mas você é um filósofo. Vamos, seja franco. Como é que decide esse negócio de ser e de não ser? (op.cit., p. 95 -6).[24]

Apesar de ser o filósofo-acadêmico da família, Teddy foge das questões do irmão – que emula uma linguagem presunçosa e acadêmica. A superespecialização em apenas um ramo de conhecimento parece ser a desculpa utilizada para não se avaliar o todo do mundo real e assim compreendê-lo. Harold Pinter coloca por várias vezes os intelectuais acadêmicos na berlinda em sua obra, mas de modo quase imperceptível, como nesta passagem. Não obstante, é Ruth que oferecerá a Lenny uma resposta – resposta esta que inverte o campo filosófico tomado até ali pelos irmãos, centrando-se na observação do concreto e evocando a ideia das experiências

---

[24] No original: "LENNY. (...) Eh, Teddy, you haven't told us much about your Doctorship of Philosophy. What do you teach?
TEDDY. Philosophy.
LENNY. Well, I want to ask you something. Do you detect a certain logical incoherence in the central affirmations of Christian theism?
TEDDY. That question doesn't fall within my province.
LENNY. Well, look at it this way… you don't mind my asking you some questions, do you?
TEDDY. If they're within my province.
LENNY. Well, look at it this way. How can the unknown merit reverence? In other words, how can you revere that of which you're ignorant? At the same time, it would be ridiculous to propose that what we *know* merits reverence. What we know merits any one of a number of things, but it stands to reason reverence isn't one of them. In other words, apart from the known and the unknown, what else is there?
Pause.
TEDDY. I'm afraid I'm the wrong person to ask.
LENNY. But you're a philosopher. Come on, be frank. What do you make of all this being and not-being?" (op. cit., p 59 – 60).

sensoriais. Novamente a sexualidade serve como base encoberta para a argumentação das personagens.

Sozinhos na sala, Teddy propõe a Ruth que encurtem sua estadia, ao que ela percebe que seu esposo está apreensivo em relação a sua própria família. Ele sobe para fazer as malas e deixar a casa da família mais cedo do que esperado.

Ruth conversa com Lenny e revela ter sido uma "modelo fotográfica de corpo", ficando implícita a ideia de que talvez ela tivesse sido uma prostituta antes do casamento, deixando em suspenso um possível ciclo vicioso familiar: Max seria casado com uma prostituta, Jessie, com quem teve três filhos homens; Teddy, por sua vez, também teria se casado com uma prostituta, Ruth, com quem também havia tido três filhos homens. Assim, a história estaria se repetindo novamente.

Teddy volta com as malas e Lenny pede uma dança a Ruth. Max e Joey voltam a tempo de ver Lenny beijando a cunhada. Joey a leva para o sofá, onde se beijam. Max se despede do filho sem qualquer cerimônia. Ruth levanta-se e demanda por comida e bebida, passando a ser a personagem dominante até o fim da peça. Outro blecaute.

Alguns momentos depois, Sam e Teddy conversam. O tio revela seu favoritismo pelo sobrinho. Lenny entra procurando por um *cheese roll*[25], que havia sido deliberadamente comido pelo irmão mais velho, quase como em um acerto de contas pelo ocorrido com sua esposa. A infantilidade na situação é tão evidente que o fato não escapa até mesmo às próprias personagens em cena. Joey, que estava em um quarto com Ruth, desce à sala e diz não ter conseguido "terminar" com a cunhada.

Max chega à conclusão de que seria benéfico ter outra vez uma mulher na casa e passa a discutir com os filhos a permanência da nora. Teddy se mantém calado. A família decide

[25] Uma espécie de sanduíche enrolado e recheado de queijo, com uma aparência próxima ao rocambole. Na tradução de Millôr Fernandes consta como uma "panqueca".

propor a Ruth a prostituição na cidade para pagar seus custos na casa – Lenny seria seu cafetão –, além de servir sexualmente aos homens da família.

Com a entrada de Ruth, Teddy lhe informa da proposta da família e ela passa a negociar com Lenny e Max os termos de sua permanência. Ela impõe várias cláusulas, além da confecção de um documento que registre todas as condições acordadas. A conversa toma ares de discussão de negócios, sendo que os produtos negociados são os serviços sexuais sobre o corpo de Ruth.

Sam, em um momento de desespero, anuncia que Jessie – a mãe ausente – havia traído Max com o melhor amigo do esposo – Mac – no banco de trás de seu carro, enquanto ele lhes dirigia pela cidade em seu táxi. Depois disto, o tio entra em colapso e vai ao chão. A informação é importante, pois coloca em cheque a lembrança da amizade de Max com o estimado amigo morto, assim como também torna complexa a relação entre Max e Jessie. Por fim, até mesmo a paternidade do filho favorito e também mais novo – Joey – pode ser questionada: Joey é muito diferente dos outros irmãos (tanto fisicamente quanto em sua personalidade), mas muito parecido com as descrições do melhor amigo de Max. Estaria Sam desvelando uma possível traição de Jessie com Mac e contestando a paternidade de Max?

A família ignora o tio caído depois de perceber que ele ainda está vivo. Ruth aceita a proposta. Teddy se despede novamente e deixa a casa depois que Ruth pede ao marido que ambos não se afastem em sua relação.

Na imagem final da peça, Ruth está sentada na poltrona pertencente a Max, onde ninguém se sentava (senão o patriarca e "chefe" da família), tendo Joey ajoelhado a seus pés e com a cabeça em seu colo, quase como uma criança. Enquanto Lenny observa a cena, Max resmunga sobre Ruth, prevendo que dali em diante ela desempenhará o papel dominante na família. De joelhos, ele balbucia reclamações, perdendo a lógica em sua fala.

A invasão do ambiente seguro e estável das personagens por uma personagem desconhecida – e que desencadeia todo o embate de poderes nas peças anteriores – também ocorre nesta peça, mas desta vez chega quase a ser despercebida. Além disso, há outra complicação. Ao chegarem ao meio da noite na casa da família, Teddy e Ruth identificam-se com a imagem do invasor das peças anteriores de Pinter. Só que dessa vez o invasor se divide em duas figuras distintas: uma deixa a casa e a outra tem sucesso na escalada de poder.

A chegada do irmão mais velho e de sua esposa intensifica os conflitos entre os familiares. Tais conflitos já haviam sido presenciados pela plateia nas cenas anteriores, mas serão mais acirrados ao englobar os recém chegados.

Outro fator complicador da relação entre ameaçadores e ameaçados se dá na incorporação de uma temática até então pouco ou totalmente desconhecida das obras de Pinter: a sexualidade. Com exceção de Sam, todos os homens da família vão sentir atração sexual por Ruth, que pode ser considerada a primeira personagem feminina forte do mundo pinteriano[26] – um elemento que se tornará comum às obras posteriores.

Ruth é desejada por motivos múltiplos: não só sua beleza é apreciada; sua posição como esposa de Teddy, o membro mais bem sucedido, dá à família um gosto de vitória pessoal, de vingança contra o membro da família que decide deixá-la após a morte da mãe, cortando relações com os próprios entes (talvez não tão) queridos. A óbvia relação entre Ruth e a imagem, a posição de Jessie – a mãe ausente – complica ainda mais o relacionamento familiar, adicionando à mistura um forte elemento do complexo de Édipo. Por fim, o convite para que a personagem ficasse na Inglaterra e os termos nos quais sua permanência é discutida e arranjada, apontam para a reificação e comoditificação não só do corpo feminino, mas também de todas as pessoas e relações interpessoais.

---

[26] Mulheres aparecem nas peças anteriores de Harold Pinter, mas têm papel secundário, como Lulu em *The Birthday Party*. A sexualidade feminina também está presente, mas de forma diluída em Meg, também de *The Birthday Party* ou de forma mais enfática em peças curtas, como Flora, de *A Slight Ache*. Contudo, Ruth é a primeira personagem protagonista em uma peça longa que se relaciona com a temática da sexualidade de forma tão forte e aparente.

Até mesmo a questão familiar é colocada em cheque na peça. Para Robert Gordon em *The Homecoming*: "A noção Judaico-Cristã da unidade familiar como fonte de identidade pessoal e autoridade moral é chocantemente minada pelo comportamento depravado e predatório realmente mostrado em cena" [27] (2013, p. 74. Tradução nossa).

Apesar de aparentemente tradicional em sua estrutura e temática de conflito familiar, *The Homecoming* traz uma proposta distinta dentro da obra geral de Harold Pinter, pois marca uma fuga em relação às peças iniciais do dramaturgo – consideradas como comédias de ameaça, onde uma personagem nova chegava em um ambiente fechado, tal como um quarto ou uma casa, para desestruturar a ordem previamente estabelecida –, em que características mais realistas surgem no lugar dos elementos ligados ao Teatro do Absurdo.

A ilusão do ambiente familiar como um local seguro e reconfortante é quebrada de imediato. Se nas peças anteriores de Harold Pinter uma espécie de "família problemática" era inconscientemente construída pelas diferentes personagens que se viam conectadas pelo espaço em que estavam, agora a família representada é realmente uma família com suas conexões de sangue, complicando ainda mas as relações entre as personagens.

Mesmo assim, os elementos realistas e uma maior influência da forma dramática não indicam um caminho mais convencional na obra de Harold Pinter: ambos são utilizados de modo subversivo, buscando assim por em xeque as questões específicas de seu tempo.

Vejamos as relações entre *The Homecoming* e as matrizes do gênero dramático.

[27] No original: "The Judeo-Christian notion of the family unit as source of personal identity and moral authority is shockingly undermined by the vicious and predatory behavior actually shown on stage".

3.1. Relações da obra com a forma dramática

Nas origens do teatro ocidental, as peças dividiam-se em tragédias ou comédias. As grandes tragédias gregas tinham como principal elemento a queda de um protagonista que havia tomado um mal passo em relação ao conjunto de regras sociais. No geral as tragédias tinham reis, rainhas, príncipes, princesas, monarcas e soberanos como personagens, ou seja, uma seleção de personagens de alto status que, de certa forma, representavam todo um grupo de pessoas. O rei era a representação de seus súditos, pois tudo o que o acometia também acometia à sociedade pela qual ele era responsável. Personagens inferiores, tais como serviçais e escravos ficavam relegados à posição de personagens risíveis que eram encontrados nas peças cômicas.

Além disso, toda a tragédia grega tinha a presença de um coro: um grupo de atores que, entre as cenas, comentava o que havia ocorrido no palco, servindo como a voz da sociedade na qual as personagens estavam inseridas. O julgamento das ações e escolhas dos protagonistas a partir do ponto de vista coletivo também estava presente nessa forma teatral.

Esse modelo dramático segue no Ocidente, convivendo com outras formas teatrais diferentes – como os mistérios e outras formas específicas adotadas pelo teatro de cunho religioso. Esse teatro classicista perdurou até o Renascimento, quando uma nova forma teatral surge: o drama moderno, onde o indivíduo ocupa o centro do palco.

O drama atingirá seu ápice no chamado drama burguês ou drama rigoroso, relacionado à ascensão da burguesia no século XVIII. Motivado por razões próximas – como a vontade dessa nova classe social de se ver representada em meios artísticos –, surge também a forma do romance na Europa.

Assim, a posição do coro é abolida em favor de um afunilamento nas questões individuais e intersubjetivas das personagens, assim como no diálogo travado por elas. Outra

mudança introduzida foi a modificação de classe representada no teatro: se as formas clássica e classicista colocavam personagens elevadas em relação ao público que as assistia, o drama buscou no homem burguês o seu herói, passando a discutir os seus problemas.

Apesar de propor algum tipo de avanço estético-formal, esse drama rigoroso muito rapidamente tornou-se uma forma pré-estabelecida e fixa, servindo como meio de confirmação dos valores burgueses, sem de modo algum contestá-los.

Assim, no século XIX, quando novos dramaturgos, muitos deles provindos de outras classes sociais, sentiram a necessidade de discutir temas não ligados ao âmbito do indivíduo, mas sim de grupos maiores de pessoas, perceberam que a forma dramática não dava conta de tal discussão. Percebeu-se então a necessidade de algo novo e esses autores buscaram alternativas ao drama. Uma crise dramatúrgica então se estabeleceu. Não obstante, a forma dramática ainda perdura e é facilmente encontrada nas mais variadas mídias atuais, tais como o cinema, a televisão e até mesmo o próprio teatro.

Em comparação com a obra inicial de Harold Pinter – nas quais as características do Teatro do Absurdo eram mais acentuadas – *The Homecoming* aparentemente marca um retorno à estética realista-naturalista e à tradição dramática; contudo, ambas são subvertidas, indicando que o autor não propunha um retrocesso estético.

Entre as características apontadas por Peter Szondi (2001) em seu estudo sobre o declínio do drama burguês, *Teoria do Drama Moderno [1880- 1950]*, estão presentes a história absoluta em si – ou seja, que não tem relação com o mundo exterior ao palco - e a manutenção da "ilusão" da plateia. O autor afirma que "o drama é absoluto. Para ser relação pura, isto é, dramática, ele deve ser desligado de tudo o que lhe é externo. Ele não conhece nada além de si" (op. cit., p. 30). Isto se dá pelo caráter primário do drama. "O caráter absoluto do drama pode ser formulado sob outro aspecto: o drama é primário. Ele não é a

representação (secundária) de algo (primário), mas se representa a si mesmo, é ele mesmo" (idem, p. 31-2).

Assim, o drama rigoroso constrói no palco uma segunda "realidade", na qual as personagens vivem e interagem entre si, enquanto o público – afastado da ação do palco por não pertencer a essa realidade, embora se identifique com as personagens – observa o desenrolar do enredo, como se estivesse observando, sem ser visto, a vida de alguém. Em momento algum os acontecimentos ocorridos no palco podem se relacionar com a realidade de fora dele.

The Homecoming ainda mantém essa sensação de ilusão, na qual a plateia observa uma segunda "realidade" vivida pelas personagens. A identificação total entre os atores e os seus papeis é decisiva para a manutenção dessa ilusão. Pinter não propõe no texto dramático a quebra da quarta parede ou qualquer tipo de interação direta com o público. Apesar disso, o processo de identificação do público em relação às personagens – comum ao drama – não se dá por conta da inversão de expectativas geradas pela falsa estética tradicional do início do primeiro ato, pela quebra das convenções formais dramáticas e pela falta de justificativas acerca das ações das personagens (algo que é detalhadamente exposto no drama rigoroso).

Toda a peça se passa na sala de estar da família, o que também remete a uma das características mais típicas da tradição dramática; contudo, Pinter não nos apresenta a bem mobiliada e luxuosa sala da casa burguesa e sim a modesta sala da casa da classe operária, habitada por uma família disfuncional e decadente. Mesmo que as rubricas não tragam muitas descrições acerca do cenário, sabe-se através do diálogo que o cômodo carrega as marcas de uma de suas paredes que foi retirada para a composição de um espaço maior para a família; além disso, Lenny dorme em um escritório/quarto e não mais em um dos quartos da casa. O ambiente familiar parece indicar a inadequação da própria família em sua estrutura.

A ação da obra não segue o tradicional padrão com apresentação, desenvolvimento, clímax, ação decrescente e resolução. De fato, um conflito central nunca toma forma porque todas as personagens entram em embates entre si, criando vários conflitos interligados. A peça não cria uma expectativa em relação a um nó específico do enredo que possa ser identificado nas cenas iniciais da peça. A presença de Ruth na casa, assim como o mistério que a envolve e sua decisão ao final da peça são o fio condutor da obra, mas eles não criam um conflito central tão bem desenhado a ponto de se tornar o eixo central. Assim o conceito aristotélico de unidade de ação é desobedecido, pois os eventos não convergem na ação central de um protagonista e sim em várias ações distintas tomadas por personagens distintas.

De fato, até mesmo a concepção de protagonista é questionável. Apesar de o título sugerir a ênfase na volta de Teddy para a casa da família, a personagem divide os holofotes com Lenny e Max, pois ambos também exercem papeis de destaque, principalmente quando entram em conflito entre si. Todavia, Ruth torna-se central à trama, também sendo alçada ao status de protagonista. Ruth é a única personagem que é levada a uma escolha: voltar com Teddy para os EUA e continuar a viver uma vida tradicional, submetida à mesmice e à subordinação da vida familiar e do papel de mãe, ou permanecer na Inglaterra, vivendo com a família de seu esposo, em uma posição dominante em relação aos homens, obtida através da exploração de sua sexualidade e da aparente degradação sofrida pela prostituição.

Logo, o título passa a ser irônico. A volta ao lar mencionada refere-se obviamente à visita de Teddy, o filho primogênito afastado do seio da família. Contudo, ela pode também se referir a Ruth e sua "volta" ao lar – substituindo assim o lugar de Jessie, a mãe ausente da família. Ela adotaria assim a posição espectral de mãe, acima de tudo e de todos na hierarquia familiar. Por fim, o retorno de Jessie poderia ser levado em consideração. Apesar de a mãe original nunca aparecer em cena, sua presença é um constante – principalmente nas falas nostálgicas de Max. Assim, Jessie retornaria reformulada em Ruth não só como uma figura

mais jovem, mas também sexualmente disponível para os filhos da família. Estabelece-se então a já mencionada questão do complexo de Édipo em uma chave vitoriosa para os filhos, que são capazes de realizar a fantasia infantil de destruição paterna.

As unidades de tempo e espaço são por sua vez respeitadas, já que todas as cenas ocorrem em um mesmo cenário e em cerca de um dia. Quanto à resolução, o principal desdobramento da peça – as mudanças ocasionadas pela decisão inexplicada de Ruth em ficar na casa da família de Teddy – é apenas sugerido pela imagem final, em que Ruth ocupa a poltrona de Max, o trono simbólico da família, e não posto em cena, já que a obra se encerra e o público não presencia o desenrolar de tal decisão. Será que Ruth realmente aceitará o papel de prostituta dentro e fora do âmbito familiar? Será que a relação de poder já estabelecida após a sua decisão de ficar e sua ascensão ao topo da hierarquia familiar já garantiriam a ela o poder de negar o que fora previamente combinado? Não se sabe, pois as cortinas descem antes que tais perguntas sejam respondidas.

Szondi afirma ser o diálogo o principal elemento constitutivo do drama: "após a supressão do prólogo, do coro e do epílogo, ele [o diálogo] tornou-se talvez pela primeira vez na história do teatro (...), o único componente da textura dramática" (op. cit., p. 30). Ele era o responsável pela apresentação, desenvolvimento e resolução dos conflitos intersubjetivos. Porém, se *The Homecoming* se desprende dessa sequência de enredo, o diálogo também perde tal função.

Tal tipo de interação demonstrará a ambiguidade e a impossibilidade de verificação de uma lógica nas ações das personagens. A cena, já mencionada, em que Ruth e Lenny ocupam-se de flertes e provocações correspondidos por ambos talvez seja o auge da constante dúvida vivida pelas personagens umas em relação às outras. Tal imprecisão é refletida em características típicas do teatro de Harold Pinter: as pausas e os silêncios já discutidos.

George Wellwarth afirma que o diálogo em Pinter fascina através de sua monotonia e repetição, já que a plateia seria capaz de reconhecer no tipo de diálogo apresentado em cena o comum, corriqueiro. Ele ainda afirma que "Pinter usa o diálogo humano como uma partida de treino de socos na qual os participantes fingem atacar e desviar-se com palavras para evitar envolvimento um com o outro."[28] (1971, p. 224-5. Tradução nossa).

Por fim, o diálogo travado entre as personagens em *The Homecoming* não é responsável pelo encadeamento de ações. As personagens conversam, mas não se comunicam realmente entre si – na realidade a comunicação nunca é o objetivo final, a real função das palavras das personagens é a criação de uma barreira opaca e a manutenção de poder –, mantendo a ambiguidade de seus relacionamentos, dos eventos ocorridos e, finalmente, não levam as personagens à ação.

A presença de vários elementos da forma dramática na obra de Pinter não parece ser algo aleatório. O grande contato que o dramaturgo teve com a forma quando ainda trabalhava como ator, assim como o seu relativo desconhecimento do teatro moderno (Pinter afirmava só ter tido contato com outros dramaturgos modernos após ele mesmo ter se tornado dramaturgo, pois antes disso lia principalmente romances) justificam tal relação. Além do mais, o próprio dramaturgo afirmava ter dificuldades em criar a partir de matrizes muito distintas, tais como a do teatro épico brechtiano.

As inversões em relação às convenções dramáticas parecem refletir o momento sócio-histórico da obra. Obviamente, essa peça não deve ser vista como uma alegoria imediata e facilmente reconhecível para qualquer outra coisa fora de si. Mesmo assim, os conflitos intersubjetivos vistos em cena retomam os conflitos sociais do período.

Inicialmente, o conflito entre Max e Lenny retrata um embate entre uma ordem tradicional de mundo e uma nova ordem trazida pelas manifestações sociais e transformações

[28] No original: "Pinter uses human dialogue as a verbal sparring match in which the participants feint and parry with words to avoid involvement with each other".

que estavam ocorrendo no período, não só na Inglaterra, mas em todo o mundo ocidental. Mark Donnelly (2005, p. 116 -130) argumenta que entre as mudanças do período, a disponibilidade e uso de contraceptivos, como a pílula; a queda na censura a livros, peças e filmes; a revisão de algumas leis vigentes na Grã-Bretanha e imagens mais graficamente sexuais na mídia fizeram com que os anos de 1960 ficassem conhecidos como um período de liberdade pessoal e autoexpressão, rompendo com o tradicionalismo das décadas anteriores.

Ruth também personifica essas transformações sociais. Independentemente do julgamento de valor que se possa associar a sua escolha final, cabe a ela decidir seu próprio destino (mesmo que a personagem tenha acesso apenas a escolhas depreciativas), demonstrando um poder feminino específico de sua época – algo impensável para mulheres de gerações anteriores aos anos da década de 1960. A negação ao tradicionalismo da família burguesa também é significativa, pois a decisão de Ruth está aparentemente livre desses laços.

3.2. A década de 1960 na Inglaterra

Os conflitos da peça já mencionados parecem remeter ao momento histórico em que se passa a peça. Tendo estreado em 1965, a obra reflete o estado de mudanças pelo qual a Inglaterra e boa parte do resto do mundo ocidental passavam. Os conflitos políticos, sociais e culturais que definiram a década não só na Europa como nos Estados Unidos não podiam estar fora da obra de Harold Pinter.

A década de 1960 trouxe à Inglaterra várias mudanças que transformaram por completo a sociedade. De acordo com Levin (op. cit.) a década marca um período de mudanças. Entre uma das mais marcantes está a metamorfose na posição e expressão do jovem no âmbito social.

Pela primeira vez, nos anos 60, os jovens tinham mais dinheiro do que nas gerações anteriores. Com um maior poder aquisitivo, são eles que vão passar a ditar as tendências de consumo, fosse no campo da moda, da música, da arte, das diferentes mídias ou em qualquer outro, os jovens passaram a ter a voz dominante, ao invés dos adultos.

Além disso, essas tendências mudavam com uma velocidade cada vez maior, chegando até mesmo nas tendências de pensamento. Filosofias orientais ou próximas das orientais também passam a ser moda entre os jovens.

No campo das leis, várias mudanças ocorreram: mais para o final da década, a censura exercida no Reino Unido pelo gabinete do Lord Chamberlain deixa de existir, liberando todas as obras artísticas, como romances, peças de teatro, filmes e televisão de uma aprovação oficial antes de serem tornadas públicas; os jogos de azar foram – até certo ponto – liberados e regularizados; notam-se ainda a legalização parcial do aborto; o fim da pena de morte, reformas nas leis referentes à separação de casais e o fim da criminalização da homossexualidade. O período também marca o início da implantação dos sistemas computadorizados e da revolução tecnológica.

Porém, a década também trouxe mudanças economicamente negativas: durante o período, a libra esterlina passou por um processo de desvalorização. Enquanto isso, a indústria inglesa diminuiu, passando a produzir produtos de menor qualidade. As grandes greves do período provocaram a revisão das relações comerciais e trabalhistas utilizadas no país.

Outra coisa que também desmoronou durante a década foi o Império Britânico com a perda de vários de seus territórios além-mar. O processo de transferência do poder hegemônico inglês sobre os outros países do planeta também se consolidou. Desde o fim da Segunda Guerra Mundial, os Estados Unidos passaram a tomar tal lugar de destaque no panorama internacional, enquanto a Inglaterra – destruída pelos combates recentes – passa a perder a influência no cenário político e econômico.

Não é à toa que Teddy vem dos Estados Unidos. Lá ele é bem sucedido, tem uma boa carreira, uma casa com piscina e é reconhecido pelo seu trabalho. Para os outros membros da família o que sobrou foram as ruínas de uma Inglaterra empobrecida e sem status. Parte do ressentimento da família em relação a Teddy também está ligado ao seu sucesso na América.

Sobre a década, Levin afirma:

> Na realidade, foi uma década embaraçada e no turbilhão de fragmentos da explosão quase cósmica que havia quebrado tantas das atitudes e crenças tradicionais da Grã-Bretanha; as tensões e contradições destes anos tão tensos e contraditórios, produziram um estado de leveza metafórica nacional semelhante àquele fisicamente experimentado por astronautas fora da força gravitacional da Terra[29] (op. cit., p. 167. Tradução nossa).

As questões feministas da época também estão latentes na peça. Ruth é capaz de escolher o seu destino, um indício do progresso conquistado pelas mulheres. Contudo, Harold Pinter prefere estranhar a questão: Ruth decide se tornar prostituta – algo que vai de encontro com a moral vigente e parece colocá-la numa posição subalterna. Por fim, Pinter torna a questão ambígua. Ruth, como prostituta, terá que se submeter à família, mas, ao mesmo tempo, ocupará a posição mais alta da hierarquia familiar e terá um grande poder sobre os outros membros da família, assim como é sugerido pelo final da peça.

3.3. O Absurdo e o senso de real em Pinter

O conceito de realismo e a sua influência na obra de Harold Pinter são elementos pouco explorados na fortuna crítica do dramaturgo, pois o seu nome está mais frequentemente

[29] No original: "In truth, it was a very uneasy decade, and the whirling fragments of the almost comic explosion that had broken up so many of Britain's traditional attitudes and beliefs, the tensions and contradictions of these most tense and contradictory years, produced a state of national experienced physically by astronauts outside the earth's gravitational force".

associado ao Teatro do Absurdo, fenômeno teatral europeu no período do pós-Guerra. Tal tipo de teatro se coloca em oposição ao conceito de realismo teatral vigente até ali.

É importante mencionar que o termo "realismo" é, por ora, entendido não apenas como relativo à escola literária do século XIX, mas também como o conjunto de técnicas utilizadas para criar uma atmosfera considerada realista pelo público – da qual o movimento literário, que tem como grandes expoentes na literatura nomes como Gustave Flaubert, Machado de Assis, Liev Tostói, Anton Tchekhov, Charles Dickens, entre outros, se utilizou como meio de tratamento artístico.

De acordo com Moritz Baßler, durante a vigência da escola realista havia "[a] aspiração de um olhar mais substancial sobre o próprio mundo, hoje, simplesmente lidamos com regras de gênero, cujo efeito estético se comprovou reiteradamente nos consumidores" (2016, p. 85). Assim, como aponta o crítico, as técnicas realistas sobrevivem aos duros ataques sofridos durante o surgimento do Modernismo e tornam-se a variedade dominante na cultura burguesa contemporânea (idem, p. 95). Essas técnicas são as que serão levadas em consideração em nosso estudo.

Baßler aponta que, semiologicamente e estruturalmente, o Realismo toma a forma do conceito de mito, assim como ele é entendido por Roland Barthes, ou seja, ele é "um procedimento que oculta, ou até mesmo suprime, o seu próprio caráter simbólico. A forma poetológica básica do realismo é a da naturalização: A=A" (idem, p. 86).

O Realismo como escola literária queria apontar para a realidade comum do público a fim de assim poder discuti-la, enquanto os procedimentos realistas buscam criar um efeito. Roland Barthes definiu tal processo como "efeito de real". Para o crítico:

> (...) a própria carência do significado em proveito só do referente torna-se o significante mesmo do realismo: produz-se um *efeito de real*, fundamento dessa verossimilhança inconfessa que forma a estética de todas as obras correntes da modernidade (2001, p. 140).

A verossimilhança é então produzida a partir dos elementos aparentemente sem significado para o todo da obra, mas que são essenciais para a criação da sensação do verossímil.

Em uma entrevista concedida em 1961 a Richard Findlater – e posteriormente transformada no artigo "Writing for myself" –, Harold Pinter comenta o seguinte acerca de suas peças:

> Eu estou convencido de que o que acontece em minhas peças poderia acontecer em qualquer lugar, em qualquer época, em qualquer local; apesar dos eventos parecerem não-familiares à primeira vista. *Se você insistir em uma definição, eu diria que o que acontece nas minhas peças é realista, mas o que eu estou fazendo não é realista*[30] (PINTER, 1996, p. ix. Tradução e ênfase nossas.).

Logo, o próprio dramaturgo reconhece a influência decisiva do realismo em sua obra, apesar de sempre confrontá-lo.

A pergunta que surge a partir de tal afirmação é: como a obra pode não ser realista se o que acontece no palco pinteriano, de acordo com o dramaturgo, é realista? A resposta está na segunda matriz essencial da obra do dramaturgo: o Teatro do Absurdo. É a partir deste veio que Pinter será capaz de subverter conceitos-chave do realismo.

Teatro do Absurdo é uma classificação teatral cunhada pelo crítico Martin Esslin em 1961 com a publicação de *The Theatre of the Absurd*. O objetivo do livro não era o de criar ou definir uma escola literária, já que os vários autores estudados pelo crítico se utilizam de várias técnicas diferentes e são distintos entre si. Em seu panorama geral sobre o teatro da época, Esslin consegue identificar elementos confluentes em vários dramaturgos, por mais divergentes que suas obras fossem entre si.

Entre esses elementos estão o modo particular de lidar com a exposição; o fraco delineamento das personagens e de suas motivações; o uso do sonho e da alucinação, assim como a ênfase nos estados da mente; o uso de situações humanas básicas ao invés de

[30] No original: "I'm convinced that what happens in my plays could happen anywhere, at any time, in any place, although the events may seem unfamiliar at first glance. *If you press me for a definition, I'd say that what goes in my plays is realistic, but what I'm doing is not realism*".

desenvolvimento da trama; a desvalorização da língua como meio de comunicação, a compreensão entre sujeitos e a exposição da realidade cruel, fazendo o público se confrontar com o seu próprio isolamento diante do mundo (2001, p. 233). De acordo com o crítico, eles surgiram do Zeitgeist ou da atmosfera daquela época e não de considerações teóricas deliberadas.

Todos esses elementos contribuíram para uma atitude de pessimismo após a derrubada das suposições básicas da vida estabelecidas por gerações anteriores àquela daqueles dramaturgos, tais como a lógica e os valores burgueses ou a expectativa de uma vida estável e plena. As relações desse tipo de teatro com o período do pós-Guerra tornam-se essenciais, já que esse tipo de atitude está de acordo com a vida desses autores durante o período.

Naquele momento, as concepções e expectativas europeias foram destruídas pelos horrores das duas grandes Guerras que assolaram o continente em um intervalo de tempo tão curto. Não é de se admirar que artistas que viveram aquele momento transpusessem para os palcos, para as páginas, para as telas, para os versos e para todos os outros demais meios artísticos seus sentimentos de confusão, desespero, incerteza e falta de sentido provindos de suas experiências pessoais e coletivas.

Assim, de acordo com Esslin, "(...) o Teatro do Absurdo luta para expressar o seu senso de falta de sentido da condição humana e a inadequação da abordagem racional através do claro abandono dos dispositivos racionais e do pensamento discursivo" [31] (idem, p. 24. Tradução nossa.). Ou seja, o Teatro do Absurdo adota o próprio Absurdo como meio de representação e explicação da realidade daquele momento histórico.

Mas o absurdo aqui não deve ser compreendido apenas no seu sentido corrente de algo "tolo" ou "ridículo". Esslin faz questão de apontar em Albert Camus e Eugène Ionesco a sua

[31] No original: ""(...) the Theatre of the Absurd strives to express its sense of the senselessness of the human condition and the inadequacy of the rational approach by the open abandonment of rational devices and discursive thought".

compreensão do termo: para os dois, o Absurdo está no que não tem propósito ou explicação, no que é inútil ou sem sentido (idem, p. 23).

É neste mundo sem explicações, lógica ou sentido que estão as obras dos dramaturgos do Teatro do Absurdo, tais quais Eugene Ionesco, Jean Genet, Arthur Adamov, Samuel Beckett e Harold Pinter. Apesar de serem dramaturgos muito distintos em seus temas e formas dramatúrgicas, todos eles – assim como tantos outros autores do período – compartilham a ideia da falta de sentido na vida humana.

Franz Kafka (1883 – 1924), em sua obra, parece prever o que viria adiante na arte europeia. Em *A Metamorfose* (1915), Grégor Samsa se transforma inexplicavelmente em um inseto em uma narrativa que trata o absurdo como algo natural, questionando a vida através de uma visão muito próxima ao Teatro do Absurdo. Algumas décadas depois, em um mundo cada vez mais confuso, dilacerado e complexo do Pós-Guerra europeu, não só seria possível que personagens humanas se tornassem rinocerontes, como em Ionesco, mas que dois vagabundos clownescos pudessem se empenhar em uma espera interminável por alguém desconhecido ou que as próprias personagens do drama fossem eliminadas aos poucos, tornando-se inicialmente mutiladas e terminando como apenas cabeças ou bocas sem corpo, em Beckett.

Apesar de também ser considerado um expoente do Teatro do Absurdo – merecendo um capítulo próprio na obra de Esslin[32] –, Pinter se afasta dos outros dramaturgos ao se utilizar de um absurdo menos simbólico e uma forma muito mais familiar ao público.

Exemplo disso é *The Homecoming*: à primeira vista parece ser um tradicional drama familiar. A família disfuncional e o conflito da chegada do filho afastado há anos do seio familiar poderiam ser o ponto de partida para uma peça bem feita, onde todas as motivações, enredo, diálogos e resolução final estivessem esmeradamente entrelaçados a fim de produzir

[32] Na realidade, Harold Pinter não estava incluído na primeira edição do livro. Apenas em sua segunda edição *The Theatre of the Absurd* passou a contar não apenas com um comentário breve de sua obra (tratamento dado a alguns autores desde a primeira edição), mas sim com um capítulo inteiro dedicado a sua análise.

uma lógica facilmente compreensível e aceita pelo público. Mas não é isso que *The Homecoming* e Harold Pinter oferecem. O resultado é desconcertante à plateia, que precisará refletir sobre o que viu em cena para atar as pontas não entrelaçadas pela obra.

Um fato que aparenta ser desconcertante para a maior parte do público, por exemplo, é que em nenhum momento há algum tipo de julgamento moral acerca das atitudes das personagens ou da decisão final de Ruth. Como as motivações das personagens não são expostas – ou sequer sugeridas – a plateia não é capaz de perceber uma coerência lógica nas ações expostas logo de início.

Para Katherine Burkman a posição de Ruth na peça é incompreensível:

> Em um plano realista, o comportamento de Ruth na peça é chocante e bizarro (...). Realisticamente falando, tal comportamento tão macabro só é compreensível se Ruth for vista como uma ninfomaníaca a quem o seu marido despeja de boa vontade[33] (1971, p. 139. Tradução nossa.).

O problema é que a peça nunca configura Ruth como uma ninfomaníaca e sua decisão continua inexplicável, mas podemos compreender essa questão como um reflexo do período histórico da peça. A década de 1960, como analisado anteriormente em **3.2.**, foi marcada pelos mais variados movimentos sociais não só na Europa, mas em todo o mundo Ocidental, que buscavam mudanças na ordem vigente e entre eles estava o feminismo.

Pinter discute a temática através de um de seus procedimentos mais característicos: a ambiguidade. Não só são oferecidas opções para Ruth, mas ela é *capaz* de escolher por si mesma. Contudo, ambas as opções são, no fundo, opressoras e subservientes: se escolhesse voltar para os Estados Unidos, Ruth deveria voltar à vida rotineira e baseada na supostamente falsa imagem de família respeitável e feliz burguesa; ao escolher ficar na Inglaterra Ruth pode

[33] No original: "On a realistic plane, Ruth's behaviour in the play is both shocking and bizarre (...). Realistically speaking, such macabre behaviour is only comprehensible if Ruth is regarded as a nymphomaniac whom her husband willingly unloads".

tomar as rédeas de sua própria vida, mas deve se submeter às vontades e desejos (essencialmente sexuais e comerciais) da família do esposo.

Ao escolher a segunda opção Ruth está de fato colocando-se em uma posição moralmente inferior, facilmente reconhecível na imagem da prostituta. Contudo, esta mesma posição supostamente inferior claramente concede o poder pleno da família à personagem, desta vez configurado na imagem da mãe, da matriarca da família. Talvez o que a peça tenta nos dizer é que o mais importante não é *qual* é a escolha de Ruth, mas sim que ela *pode* escolher por si mesma.

É importante mencionar que apesar de Ruth conter em si a semente ambígua da discussão da posição da mulher e das conquistas do feminismo na década de 1960, *The Homecoming* e a personagem apresentam tais temas a partir de uma visão claramente masculina. Ruth está inserida em um mundo notoriamente masculino e, portanto, não só é vista a partir de lentes visivelmente masculinas, mas também deve agir de acordo com o ambiente em que se encontra. Logo, a discussão proposta também adere a tais suposições. Assim, o questionamento levantado pela peça – ou seja, a investigação acerca do novo papel da mulher naquele período, assim como as novas possibilidades à frente – não pode ser considerado totalmente feminino – até mesmo porque a obra tem um homem como autor e não uma mulher.

A amálgama das figuras de mãe e prostituta (algo característico de um ponto de vista masculino) não foi estabelecida na obra de Harold Pinter por Ruth. Meg, de *The Birthday Party*, já constitui entre Stanley – hóspede de um quarto que aluga em sua casa – e si mesma uma relação de proteção, cuidado e carinho materno com uma pitada de sensualidade e flerte.

A evidente grande diferença de idade entre as personagens (Stanley tem cerca de trinta anos, enquanto Meg tem cerca de sessenta), além do fato de Petey – esposo de Meg – estar

vivo e também morar na mesma casa, dá à relação dos dois o mesmo caráter dúbio. A situação se complica, pois Stanley também participa do jogo de Meg quando lhe convém.

Já, em *The Homecoming,* o incômodo que o desdobramento da peça causa na plateia está justamente na falta de exposição das motivações das personagens – algo impensável em um ambiente realista por definição. No mundo realista todas as razões sociais, psicológicas e morais seriam amplamente discutidas ou ao menos expostas antes que Ruth pudesse chegar a sua conclusão.

Tomemos como exemplo uma outra peça que também discute o papel da mulher na sociedade a fim de comparar os processos utilizados pelos dramaturgos. *Casa de Bonecas*, do norueguês Henrik Ibsen (1828 – 1906), estreou em 1879 e conta a história de Nora Helmer, a esposa que tem de enfrentar um fantasma do passado: para salvar a vida de seu marido que estava doente, ela havia forjado a assinatura de seu pai para poder fazer um empréstimo no banco. Naquele momento as mulheres só podiam executar tal procedimento com o consentimento de um homem responsável e, por este motivo, Nora optara por tomar esta ação.

Nora logra salvar a saúde do marido com o dinheiro obtido e continua a viver sua vida de casada normalmente. Porém, o funcionário que concedera o empréstimo é demitido do banco – no qual o esposo da protagonista trabalhava e acabara de receber uma promoção – e passa a coagi-la para reaver seu emprego.

A personagem é atormentada pela possibilidade de seu esposo descobrir seu crime e tenta ocultar o fato a todo custo. Contudo, ele finalmente descobre o ocorrido do passado e se enfurece contra a esposa, decidindo afastá-la da criação dos filhos do casal. Após uma violenta discussão, Nora compreende seu papel de oprimida e decide deixar a casa. Torvald Helmer, seu marido, ao perceber a eminente ida de Nora, tenta convencê-la a ficar. Contudo, Nora já está decidida.

No terceiro e último ato da peça, Nora expõe suas razões para o esposo:

> NORA (*imperturbável*) Quero dizer que das mãos de papai passei para as suas. Você arranjou tudo ao seu gosto, gosto que eu partilhava, ou fingia partilhar, não sei ao certo; talvez ambas as coisas, ora uma, ora outra (...). Vivi das gracinhas que fazia para você, Torvald; mas era o que lhe convinha. Você e papai cometeram um grande crime contra mim. Se eu de nada sirvo, a culpa é de vocês (...) Devo educar a mim mesma. E você não é o homem indicado para me ajudar nessa tarefa. É algo que eu devo empreender sozinha. E para isso eu vou deixá-lo.
> HELMER (*erguendo-se de um pulo*) O que você está dizendo?
> NORA Preciso estar só, para avaliar a mim mesma e a tudo quanto me rodeia. Por isso não posso continuar a viver com você.
> HELMER Nora! Nora! (2007, p. 96 – 7)

Aqui a ação da personagem é amplamente justificada, não só pelo diálogo em si, como pelo próprio desenvolvimento do enredo durante toda a obra.

Por mais que o público possa julgar moralmente a decisão de Nora de abandonar seu marido, seus filhos e sua casa – ou seja, negar a vida burguesa em busca de autoconhecimento e autorreconhecimento –, é possível compreender os fatos que a motivaram a tomar tal atitude. Ruth está exatamente no extremo oposto.

Casa de Bonecas faz parte do conjunto de peças realistas do século XIX e o processo de exposição das razões da personagem é extremamente convincente, coerente, bem elaborado e verossímil. Mesmo assim, apesar de pertencer a um movimento literário anterior ao Modernismo e a uma forma teatral frequentemente abandonada por ser considerada ultrapassada, poderíamos encontrar um procedimento de exposição similar na composição de personagens de uma peça teatral convencional ou de um filme *mainstream* qualquer atuais.

A peça de Ibsen é tida como um marco teatral na representação e na discussão do papel da mulher na sociedade. A obra estava em sintonia com os questionamentos da chamada primeira onda feminista, ou seja, a partir dos primeiros movimentos feministas que floresceram na Europa no século XIX e início do século XX. Como dado estatístico importante, Julie Holledge aponta que *Casa de Bonecas* foi a peça mais encenada no mundo inteiro durante o início do século XX. A crítica ainda diz que Nora, a protagonista,

"personifica a luta por liberdade subjetiva associada à Primeira Onda do movimento feminino da Europa" [34] (2008, p. 81. Tradução nossa.).

Tal associação entre a peça e as reivindicações feministas é clara ao público de hoje, tal como o era para o público daquele período. Este, por consequência, não precisa gastar muita energia mental para associar o seu tempo histórico ao que acontece no palco. Esta clara associação fez com que a peça – mesmo tendo sido escrita por um homem – se transformasse em um marco na história da busca dos direitos da mulher. Já em *The Homecoming* a associação não é tão clara e cabe à plateia analisar o que ocorre no palco e possivelmente tentar fazer as relações com o momento histórico.

Ruth, inserida no contexto da segunda onda feminista na Europa, é uma figura muito mais complexa que Nora. Naismith afirma, em uma chave bastante positiva, que:

> (...) como uma personagem dramática, ela adquire cada vez mais um status simbólico, encarnando várias percepções masculinas da 'mulher', vista de forma variada, como esposa, mãe, irmã, filha e prostituta. Esses papeis são unidos na sua formidável imagem final, sentada e relaxada, no controle da família e do cômodo. Então Ruth é tanto uma personalidade realizada psicologicamente quanto um símbolo de uma visão poética: uma representante da 'mulher' e da imagem onírica da satisfação do desejo masculino[35] (op. cit., p. 142. Tradução nossa.).

Mas por que Ruth se sujeita a cumprir um papel predominantemente visto como negativo diante da família? Para Gordon (op. cit., p.72), a resposta está nas últimas linhas de outra peça de Pinter: *The Lover*, de 1963. Na peça, Richard e Sarah, apesar de casados, gostam de participar de jogos de interpretação, nos quais ambos fingem serem amantes um do outro, adotando novas personalidades. Na cena em questão, Sarah demonstra desconforto diante de tal interpretação. Ela então questiona o marido se ele gostaria que ela mudasse de

[34] No original: "embodies the struggle for subjective freedom associated with the First Wave of the European women's movement".
[35] No original: "(...) as a dramatic character she takes on an increasingly symbolic status, embodying various male perception of 'woman', seen variously as wife, a mother, a sister, a daughter and a whore. These roles are united in the final stunning image of her, seated and relaxed, in control of the family and the room. So Ruth is both a psychologically realized personality and a symbol of a poetic vision - a representative of 'woman' and a dream-image of male wish-fulfillment".

roupa. É importante mencionar que o texto deixa em aberto a possibilidade de se construir uma segunda possibilidade de compreensão das palavras de Sarah: ela também poderia estar perguntando ao marido se ele gostaria que ela mudasse de personalidade. A resposta de Richard – mencionada por Gordon como chave de interpretação de Ruth – é:

> RICHARD. Sim.
> *Pausa.*
> Mude.
> *Pausa.*
> Mude.
> *Pausa.*
> Mude de roupas.
> *Pausa.*
> Mude de roupas.
> *Pausa*.
> Sua puta adorável.
> *Eles estão parados, ajoelhados, ela inclinada sobre ele.*
> *FIM*[36] (1996, p. 184. Tradução nossa).

Tais palavras indicariam que, dentro do mundo patriarcal figurado nas peças do dramaturgo, uma mulher só conseguiria alcançar o poder ao representar o papel da prostituta, na dicotomia mãe/prostituta – retomando a figura da mulher anjo-demônio, do Romantismo, em uma chave distinta, que deve agora levar em consideração a objetificação da mulher e das relações sociais misóginas estabelecidas entre homens e mulheres.

---

[36] No original: "RICHARD. Yes.
Pause.
Change.
Pause.
Change.
Pause.
Change your clothes.
Pause.
You lovely whore.
They are still, kneeling, she leaning over him.
THE END".

Isso talvez signifique que, na visão do dramaturgo, apesar da mudança do papel da mulher na sociedade, a não ser que os conceitos machistas sejam abandonados, a mulher ainda precise jogar o jogo da sociedade atual, através das regras pré-estabelecidas.

Contudo, em nenhum momento o autor oferece julgamento de valores em relação às escolhas de Ruth. Cabe novamente ao público absorver o que esta acontecendo no palco e tirar suas próprias conclusões sobre o que está observando.

Gordon diz que ao contrário de oferecer um julgamento de Ruth ou Jessie, a peça expõe a instituição do casamento como um fator de impedimento às mulheres para que elas satisfaçam suas próprias necessidades. O crítico termina dizendo que:

> O modo irônico da dramaturgia da peça evidencia a apresentação de argumento moral ou político, para que ele não seja passível de julgamento ou que tampouco esteja diretamente reforçando ou abertamente atacando a ideologia patriarcal. Ao invés disso, *A Volta ao Lar* desnuda a contradição experienciada pelos indivíduos obrigados a organizar suas vidas de acordo com essa ideologia e expõe os efeitos psicológicos de o fazê-lo.[37] (op. cit., p. 80. Tradução nossa.).

Assim, a peça expõe a infelicidade de Ruth no papel determinado a ela: o de esposa, de mãe e dona de casa, apenas. A escolha por se manter na casa da família surge como uma possibilidade de fuga de tal cenário. Constantemente, durante a peça, Ruth é designada apenas como mãe e dona de casa. Max, por sua vez, insiste em tais temáticas em suas conversas com a moça.

Contudo, ela mesma informa Lenny de sua vida passada, quando não era designada apenas como mãe e esposa. Um passado distante, ligeiramente confuso para a plateia, mas ainda sim memorável. A personagem expõe então a fragilidade da imagem socialmente construída para si, mostrando o quanto era falsa, e além do mais, que tal imagem não a satisfazia como pessoa.

---

[37] No original: "The ironic mode of the play's dramaturgy obviates the presentation of moral or political argument, so that it cannot be judged to be either directly reinforcing or overtly attacking patriarchal ideology. Instead *The Homecoming* lays bare the contradiction experienced by individuals obliged to order their lives according to this ideology and exposes the psychological effects of doing so".

A escolha de Ruth de viver como uma prostituta na casa da família do esposo, em um outro país – o que constantemente é visto como um escândalo pelo público –, serve como apoio ao objetivo de Pinter de não oferecer explicações ou motivações óbvias em suas peças. Acerca do final tão complexo, afirma Taylor-Batty:

> Apesar de parecer que a peça conclui com o rebaixamento de Ruth, tudo o que é certo assim que o pano desce é que ela adquiriu controle sobre essa família como uma nova quase matriarca e não há evidências de que ela irá ceder aos desejos deles no final das contas[38] (2014, p. 93. Tradução nossa).

Independentemente dos eventos que marcariam o futuro da cena final da peça se ela não acabasse naquele momento, a escolha de Ruth traz à personagem à posição de poder em relação à família, assim como maiores possibilidades de realização pessoal – mesmo que tais oportunidades estejam ligadas a uma condição de rebaixamento de acordo com a moral vigente.

***

Mas Ruth não é o único elemento dúbio da obra. Na peça, o cenário também apresenta uma ambiguidade. Há uma breve rubrica no texto que detalha a sua disposição:

> *Uma casa velha na zona norte de Londres. Um aposento bem amplo, tomando toda a extensão do palco. A parede ao fundo, que deveria ter uma porta, foi removida. Ficou apenas um ar de linhas retas. Por trás do arco, o* hall*. No* hall*, uma escada subindo para a esquerda alta, bem à vista. Porta da frente à direita alta. Um cabide para capotes etc. Uma janela, à direita. Mesas desirmanadas, cadeiras. Duas grandes poltronas. Um sofá, também grande, à esquerda. Contra a parede da direita, um grande aparador, na parte superior do qual há um espelho. Na esquerda alto um aparelho combinado de rádio e vitrola* (op. cit., p. 35).[39]

---

[38] No original: "While it might seem that the play concludes with Ruth's debasement, all that is certain as the curtain closes is that she has gained control of this family as some new quasi-matriarch, and there is no evidence that she will ultimately yield to their will".

[39] No original: "SUMMER
An old house in North London.
A large room, extending to the width of the stage.

Rubricas como esta não são comuns às peças de Harold Pinter, mas subentende-se que o autor pensou em um cenário de tratamento mais realista, ou seja, daqueles que se utilizam dos *frames* conhecidos do público para evocar um ambiente comum e anteriormente codificado pela tradição cultural.

A descrição demonstra um cenário realista, o que é comprovado nas cenas iniciais da peça. A sala de estar é o cenário tradicional das peças dramáticas, pois é o lugar que pode justificar o encontro e a socialização das diferentes personagens em um ambiente semipúblico, mas também oferece o conforto da privacidade da vida íntima e familiar burguesa, propiciando um ambiente acolhedor e seguro para a revelação do íntimo das personagens e suas relações interpessoais.

Não obstante, o cenário de *The Homecoming* não representa mais a luxuosa casa burguesa. Agora vemos a casa decadente da classe operária que se torna um símbolo para a compreensão da própria família. Ao chegar com Ruth, Teddy mostra a casa a sua esposa, comentando os seus atributos:

> TEDDY
> Que é que você acha desta sala? Grande, não? É uma casa enorme. Uma boa sala, você não acha? Não era assim, antigamente. Tinha uma parede ali, com uma porta. Derrubamos a parede, anos atrás. Queríamos um *living* maior. Mas a estrutura, em princípio, ficou a mesma, se percebe, não? Minha mãe tinha morrido (idem, p. 55 - 6).[40] (idem, p. 55 - 6).

A parede faltante, anteriormente mencionada na rubrica e agora indicada por Teddy, pode ser vista como chave interpretativa daquele grupo: a família é a casa que precisa manter a sua estrutura, apesar de ter tido uma parede removida. O elemento do qual eles são privados

---

The back wall, which contained the door, has been removed. A square arch shape remains. Beyond it, the hall. In the hall a staircase, ascending U.L., well in view. The front door U.R. A coatstand, hooks, etc.
In the room a window, R. Odd tables, chairs. Two large armchairs. A large sofa, L. Against R. wall a large sideboard, the upper half of which contains a mirror. U.L. a radiogram" (1997, p. 13).

[40] No original: "TEDDY. What do you think of the room? Big, isn't it? It's a big house. I mean, it's a fine room, don't you think? Actually there was a wall, across there... with a door. We knocked it down… years ago… to make an open living area. The structure wasn't affected, you see. My mother was dead" (idem, p. 29).

é a mãe – associada de forma subconsciente por Teddy à parede derrubada –, que voltará à casa, na figura de Ruth quando esta decide se manter lá.

Portanto, a composição do cenário também é ambígua, pois se à primeira vista é de base realista, evocando as experiências do público em relação às casas comuns, torna-se não só um símbolo da família, como também retoma o ambiente claustrofóbico das peças iniciais do dramaturgo.

Se em *The Room, The Birthday Party* e *The Caretaker* a atmosfera opressora era composta através dos cenários fechados, escuros e com pouco asseio, em *The Homecoming* a casa – que apesar da decadência, parece acolhedora em um primeiro momento – também se transforma na arena das batalhas por poder, assim como nas outras peças mencionadas.

Como fora ator em montagens tradicionais de textos dramáticos baseados nas estéticas tradicionais ou classicistas antes mesmo de se tornar dramaturgo, Pinter adquiriu experiência em palcos e técnicas tradicionais ou classicistas. Esta experiência pode ser responsável pelo fato do dramaturgo sempre organizar as suas peças a partir de um palco tradicional – o que parece explicar os cenários realistas em toda a sua obra, incluindo as peças líricas compostas em um momento posterior de sua carreira.

O dramaturgo assumia ter sempre em mente a disposição do palco italiano – o qual utilizou enquanto ator de companhias de repertório – ao escrever (1996, p. viii). Em entrevista a Lawrance Bensky, ele disse:

> [Pinter:] (...) Eu não sou um autor muito inventivo no sentido de usar os dispositivos técnicos que outros dramaturgos usam. Olhe para Brecht! Eu não consigo usar o palco do jeito que ele usa. Eu apenas não tenho aquele tipo de imaginação, então eu me encontro empacado com essas personagens que estão sentadas ou em pé, e eles têm que sair por uma porta ou entrar por uma porta, e isso é basicamente tudo o que eles podem fazer.
> [Bensky:] *E falar*.
> [Pinter:] Ou se manter em silêncio[41] (1969, p.145 – 6. Tradução nossa.).

[41] No original: "[Pinter:] (…) I'm not a very inventive writer in the sense of using the technical devices other playwrights do – look at Brecht! I can't use the stage the way he does. I just haven't got that kind of imagination, so I find myself stuck with these characters who are either sitting or standing, and they've either got to walk out of a door or come in through a door, and that's about all they can do.
[Bensky:] *And talk*.

Na resposta à provocação do entrevistador, Pinter aponta outros elementos cruciais da composição do efeito de real em sua obra: o diálogo e o silêncio. Como discutido anteriormente em **2.4.**, o diálogo pinteriano é característico por negar a comunicação clara e direta do drama realista-naturalista. Assim, há uma quebra com os padrões dramáticos de diálogo.

Obviamente essa quebra ou dissolução do diálogo não se dá de modo tão radical em Pinter como em Samuel Beckett, por exemplo, onde as réplicas das personagens já não mais estão conectadas à fala da personagem anterior. O diálogo pinteriano é ambíguo, pois na aparente trivialidade dos temas discutidos no palco pelas personagens e nas interrupções das falas está escondida uma segunda linguagem: a obscura linguagem do silêncio.

Este diálogo não é o diálogo convencional do realismo-naturalismo. Aqui o processo de comunicação existe de fato, mas é críptico e é necessário que não só as personagens, mas também o público, sejam capazes de compreender a mensagem não-dita escondida sob as palavras ditas. Nesse tipo de diálogo, as personagens se escondem e não se expressam diretamente.

Mesmo assim, a crítica inglesa sempre identificou em Harold Pinter um dramaturgo capaz de reproduzir fielmente a linguagem usada pelas pessoas no cotidiano. Não é incomum encontrar o termo "gravador" (ou "tape recorder", em inglês) para designar o autor e o seu diálogo – que se utiliza do vocabulário, da forma e do ritmo típicos do inglês britânico.

É através do diálogo, assim como dos elementos discutidos aqui, entre outros mais, que Harold Pinter é capaz de criar uma atmosfera realista, recorrendo à principal técnica realista (de evocar os *frames* conhecidos pelo público), mas de forma manipulada, subvertida. Apesar de o público sentir estar em um mundo conhecido e real, logo este é tomado pela obscuridade,

---

[Pinter:] Or keep silent".

pelas dúvidas e pela ambiguidade do palco pinteriano – que parece ser tão ou até mesmo mais real do que o realismo reproduzido como técnica.

É aí que se encontra o que propomos chamar de *hiperrealismo* do dramaturgo: um realismo que não se baseia apenas em um conjunto de regras, mas também no que é possível verificar no mundo exterior à obra, assim como ele se dá no cotidiano do público que assiste à peça.

Na vida real as pessoas não se explicam constantemente umas às outras, como nas obras realistas, onde todas as motivações são dadas desde o princípio. Motivações essas que também podem não estar claras a todas as pessoas envolvidas em uma determinada situação.

Só podemos ter certeza de nossas próprias motivações. A eloquência, determinação, lógica e beleza argumentativa de Nora, em *Casa de Bonecas*, parecem não se reproduzir na vida real, sendo apenas uma idealização romântica de uma suposta realidade.

Apesar de obscuro, o diálogo de *The Homecoming*, assim como de qualquer outra obra de Harold Pinter, emula as conversas reais do nosso cotidiano: constantemente falhamos em nos expressar, evitamos determinados assuntos através das conversas triviais, como o tempo meteorológico, o trânsito e a novela, e, principalmente, tentamos manter, através da escolha das palavras, nós mesmos protegidos uns dos outros.

Portanto, o *hiperrealismo* de Harold Pinter é um dos fatores que causa o estranhamento da plateia diante do que acontece no palco, pois o público fica confuso em relação aos eventos do enredo, mas simultaneamente reconhece-se nas personagens – de forma distanciada. Mas esta identificação não se dá pelo mesmo processo que se dá no teatro dramático tradicional, onde a identificação do público deve ser total. No teatro de Pinter, há um reconhecimento descolado da identificação com as personagens.

Harold Pinter é um dramaturgo que vive em um terreno médio, entre a tradição dramática e as vanguardas do teatro moderno. Assim, o dramaturgo é capaz de absorver elementos de ambas, fundindo-as em algo novo, intrigante e caracteristicamente seu.

A ambiguidade vista no eixo temático de *The Homecoming* se reflete na sua própria forma: realismo e a representação simbólica convivem no palco, assim como elementos do drama burguês realista e do Teatro do Absurdo. Para Bill Naismith, *The Homecoming*

> progride de uma introdução realista a um cenário doméstico e ao grupo familiar, para uma conclusão que envolve uma imagem no palco de Ruth em um tableau rodeada por Joey (com a cabeça em seu colo), Max (ajoelhado) e Lenny (observando). Isto é surreal e poético. Uma mudança perturbadora ocorre enquanto a audiência é tomada pelo que acontece no palco e é mantida em um temor hipnótico[42] (2000, p. 136. Tradução nossa.).

Este hibridismo é o responsável pela estranha sensação de *realismo-mais-que-real*, ou *hiperrealismo* que abate os espectadores, que ficam abismados e confusos diante do palco.

De acordo com Moritz Baßler, "[a] trivialidade do realismo não se demonstra no nível do conteúdo, mas em seu procedimento" (op. cit., p. 16). Pinter foi capaz de compreender tal fato e, ao escrever *The Homecoming*, o apontou ao seu público, mostrando assim novas possibilidades artísticas e teatrais.

É através do processo de subversão dos elementos que Harold Pinter é capaz de atingir tal processo e é também por isso que sua obra é alvo de tantos estudos e montagens distintas ao redor do mundo. A compreensão do mistério pinteriano é, de certa forma, uma pista para a compreensão do nosso próprio mundo.

[42] No original: "progresses from a realistic introduction to the domestic setting and the family group to a conclusion which involves a stage picture of Ruth in a tableau surrounded by Joey (with his head on her lap), Max (kneeling) and Lenny (watching). This is both surreal and poetic. A disturbing shift occurs as the audience is taken over by what is happening on stage, and is held in hypnotic awe".

4. Ruth: uma chave ou mais uma fechadura?

Em *'Must you go?': My life with Harold Pinter* – livro misto de diários e memórias acerca de seu relacionamento com Harold Pinter –, Antonia Fraser, segunda esposa do dramaturgo, registra um interessante fato ocorrido em 2007. Naquele ano, Harold Pinter participou de uma nova produção de *The Homecoming* para a estação de rádio *Radio 3*, da BBC. Pinter atuou como Max na montagem dirigida por Thea Sharrock.

Fraser, acompanhando as gravações, menciona um curioso episódio: Gina McKee, a atriz que representava Ruth, trocou seus tênis por sapatos de salto alto enquanto interpretava a personagem. A troca foi solicitada pelo próprio dramaturgo. Fraser cita diretamente o esposo, que justificou a substituição "'pela atmosfera[43]'" (2010, p. 277).

Obviamente, o público do rádio não seria capaz de identificar a presença dos sapatos de salto alto na voz de Gina McKee, mas os mesmos sapatos seriam capazes de ajudar a atriz na construção da personagem. Fraser não entra em detalhes quanto à justificativa de Pinter: a atmosfera a qual a ele se refere tem a ver com a interação entre os atores e o momento da gravação ou com os gestos, posicionamento e sensações específicos de Ruth?

Independentemente do que Harold Pinter tinha em mente ao solicitar que a atriz trocasse seus sapatos e deixando de lado possíveis fetiches individuais específicos (que não são relevantes para nossa leitura ou discussão da obra), podemos entender o ocorrido como uma pista na compreensão da personagem. Os sapatos de salto alto, símbolos não só da feminilidade, mas também da sexualidade e elevação, são associados – de modo subconsciente ou não – pelo dramaturgo a Ruth.

Como discutimos nos últimos capítulos, Ruth realmente parece encapsular em si todos esses elementos de uma forma enigmática. Seria a personagem uma chave na compreensão da

[43] Tradução nossa. No original: "'for the atmosphere'".

peça? Por mais que a construção da personagem na obra, assim como a sensação do público ao assisti-la, pareçam indicar uma resposta positiva, as várias leituras distintas acerca de Ruth criadas por vários críticos demonstram que a personagem está mais para uma esfinge enigmática.

Em seu nome, Ruth carrega uma carga semântica muito expressiva: há uma relação com Rute – em inglês, também chamada "Ruth" –, a personagem bíblica, do livro homônimo[44], que deixa o reino moabita em favor do reino israelita, do qual seu esposo fazia parte. Essa conversão indicada no texto bíblico é retomada no enredo, já que Ruth também se "converte" à família de seu esposo. Além disso, o nome da personagem também se aproxima do termo em inglês "ruthless" que, em português, poderia ser traduzido como "cruel"; "implacável", "impiedoso ou impiedosa" ou "sem escrúpulos". O termo remete a um campo semântico negativo que define não só a personagem em si, mas todo o ambiente evocado pela peça.

Ruth é capaz de se sobrepujar a todas as outras personagens da peça em seus campos de especialidade. Joey, representante de uma corporeidade e de uma sexualidade extremas – a força física do trabalho na construção e na prática de boxe, a menção de Lenny ao amplo número de parceiras sexuais do irmão e sua pouca desenvoltura com as palavras, mas uso de gestos muito significativos, por exemplo –, é vencido em seu próprio jogo por Ruth. Depois de passar duas horas no quarto com a cunhada, ele diz à família não ter conseguido "acabar" com Ruth. A família enxerga o sexo como um jogo de poder e submissão, o que tornaria a negação do orgasmo a Joey em uma derrota pessoal.

Max, símbolo de um poder decadente, prestes a ser usurpado por um de seus filhos, é surpreendido por Ruth – sua real sucessora na hierarquia familiar. O patriarcado coxo do início da peça é substituído por um novo matriarcado na figura de Ruth sentada na poltrona de

[44] Aparentemente há outros paralelos entre *The Homecoming* e a Bíblia: a volta ao lar estabelecida pela peça é muitas vezes comparada à parábola do Filho Pródigo (*Lucas* 15: 11 – 32). Contudo, os desdobramentos do enredo são muito distintos e até mesmo a redenção final verificada na parábola não é possível na peça.

Max na cena final da peça. Novamente, a personagem termina vitoriosa em relação a um membro da família.

Sam e Teddy têm posicionamentos passivos em relação à vida. Ambos se afastam da ação e preferem observar o mundo e as pessoas os seus redores. Teddy tem uma pretensão crítico-acadêmica que justificaria seu posicionamento, ao contrário do tio, que apenas adota a função de observador. Ruth também é observadora, contudo, ela é se utiliza da observação para agir.

Quando Lenny incita Teddy a discutir filosoficamente o que seria uma mesa (importante mencionar aqui a ironia de Pinter em relação a um discurso acadêmico-filosófico completamente esvaziado de sentido), a família debate sobre o tópico, cada um a partir de seu ponto de vista. Teddy responde que uma mesa, filosoficamente, é uma mesa – negando assim uma complexidade em sua observação. Max e Lenny mencionam o valor comercial do objeto e Joey indica que a mesa poderia servir como lenha – comentários que acentuam a relação das duas primeiras personagens com o dinheiro e da última com as sensações físicas. Ruth decide então entrar na discussão:

> RUTH
> O melhor é não ter certeza. Você esqueceu alguma coisa. Olha pra mim. Eu... mexo a minha perna. É tudo. Mas eu uso roupa de baixo... que se mexe comigo... Ela... captura a tua atenção. Talvez você interprete mal. A ação é simples. É uma perna... mexendo. Meus lábios se mexem. Por que você não restringe sua observação a isso? Talvez o fato de que eles se mexam seja mais significativo... do que as palavras que passam através deles. Você tem que ter essa... possibilidade... em mente[45] (op. cit., p. 97).

Em apenas uma fala a personagem é capaz de criar uma hipótese baseada em uma observação (algo que as outras personagens não fazem): uma discussão exclusivamente

[45] No original: "RUTH. Don't be too sure though. You've forgotten something. Look at me. I… move my leg. That's all it is. But I wear… underwear… which moves with me… it… captures your attention. Perhaps you misinterpret. The action is simple. It's a leg… moving. My lips move. Why don't you restrict… your observations to that? Perhaps the fact that they move is more significant… than the words which come through them. You must bear that… possibility… in mind" (op. cit., p. 60 -1).

abstrata da realidade não dá conta de explicá-la. Devemos também levar em conta as sensações físicas, já que apenas as palavras não são eficientes para compreender o mundo.

Ruth não está apenas invalidando os argumentos das outras personagens, ela também evoca elementos ligados à sensualidade e chama atenção da família para si própria e para a sua sensualidade e sexualidade. As imagens da perna, dos lábios e da roupa de baixo não são escolhidas por acaso.

Por fim, Ruth triunfa até mesmo sobre Lenny. Enquanto a família discute a permanência da esposa de Teddy na Inglaterra, fica mais claro ao público que Lenny provavelmente trabalhe no ramo da prostituição, já que ele passa a discutir a possibilidade de um ponto de vista comercial e aparenta ser versado no tema. Contudo, mais uma vez Ruth derrota a personagem em seu campo de especialidade. Ao receber a proposta, Ruth também adota o mesmo tom comercial e negocia um trato que é extremamente vantajoso para ela mesma:

> LENNY
> (...) Em suma, nós te financiamos no começo e quando estiver estabelecida você nos paga em prestações.
> RUTH
> Ah, não, de maneira alguma – isso não.
> LENNY
> Mas como?
> RUTH
> Vocês teriam que aceitar todas as despesas iniciais como um investimento de capital. (...) Então eu vou ver tudo o que eu preciso e faço um relatório para vocês assinarem na presença de testemunhas. (...) Todos os aspectos do acordo e as condições da minha manutenção e respectiva prestação de serviços terão que ficar bem claros no contrato, para nossa mútua satisfação. (op. cit., p. 129 - 130)[46].

[46] No original: "LENNY. (...) We'd finance you, to begin with, and then, when you were established, you could pay us back, in instalments.
RUTH. Oh, no, I wouldn't agree to that.
LENNY. Oh, why not?
RUTH. You would have to regard your original outlay simply as a capital investment. (…) I would naturally want to draw up an inventory of everything I would need, which would require your signatures in the presence of witnesses. (…) All aspects of the agreement and conditions of employment would have to be clarified to our mutual satisfaction before we finalized the contract". (op. cit., p. 85).

No ramo da prostituição não existem contratos trabalhistas legais tais quais os discutidos na peça – o que demonstra uma inviabilidade prática da cena. Contudo, a participação de Ruth na discussão de seu possível valor financeiro e de suas possibilidades no ramo mostra a sua capacidade em pensar em um plano comercial – tal qual Lenny.

Em todos os cenários mencionados, Ruth sai vitoriosa em relação às outras personagens. Ainda assim, sua vitória tem um gosto amargo, já que é extremamente ambígua. Desde a estreia da peça, críticos tentam entender Ruth e a sua posição dentro da peça. Duas leituras comuns são as que partem da psicanálise – especificamente da ideia de complexo de Édipo – e a que busca na construção do gênero feminino dentro de um ambiente marcadamente masculino a lógica para a compreensão da personagem.

4.1. Ruth e Édipo

O conceito psicanalítico de complexo de Édipo é criado por Sigmund Freud. Laplanche e Pontalis apontam que o médico nunca apresentou uma exposição sistemática do conceito (1998, p. 77), já que – como é comum em sua obra – o entendimento dado aos conceitos criados por ele mesmo evolui e se modifica com o passar dos anos.

Os autores afirmam ainda que o complexo de Édipo desempenha um papel fundamental na estruturação da personalidade e na orientação do desejo humano. Eles definem o complexo como um conjunto organizado de desejos amorosos e hostis sentidos pela criança em relação aos pais durante o seu desenvolvimento. Seguindo o enredo do mito de Édipo, a criança sentiria um desejo sexual pelo genitor do sexo oposto e desejaria a morte do genitor do mesmo sexo, que se configuraria como um rival. (op. cit., p. 77).

Muitos críticos, entre eles Martin Esslin, identificam em *The Homecomig* uma representação desta fase. Além de uma representação simbólica – afinal Ruth não é mãe de Teddy, Lenny e Joey; ela apenas adota a posição de Jessie, a mãe real – do complexo, a peça seria também uma realização desse desejo infantil, já que Max é derrotado e os filhos têm ou teriam acesso sexual à mãe.

Gabbard (op. cit., p. 104 – 208) identifica na peça uma representação do sonho e do desejo edipiano, assim como descrito por Freud. A autora entende que a presença do complexo edipiano existe desde a primeira obra de Pinter, *The Room*. Contudo, para a autora, o paralelo entre Ruth e a imagem materna é explorado de forma mais clara e a realização do desejo é mais completa pela primeira vez nesta obra (idem, p. 142).

Harold Pinter sempre negou ter lido a obra de Freud, mas Sakellaridou (op. cit., p. 5) indica que o processo pinteriano na visualização e retrato de suas personagens, não só em *The Homecoming*, mas em toda a sua obra, segue os métodos psicológicos e psicanalíticos, o que justificaria então uma aproximação de Pinter a Freud.

Gabbard, por sua vez, indica no escopo do processo de produção dos sonhos – um tópico também amplamente discutido por Freud – uma possível chave de compreensão da peça. De acordo com a autora, quando tomada como um sonho, *The Homecoming* desenfatiza o choque dos eventos, já que comportamentos bizarros são comuns ao mundo onírico (op. cit, p. 187). A luta da família por Ruth, aparentemente sem motivações extremamente claras ao público e até mesmo para as personagens, seria então baseada em estratégias que realizariam – ainda em um plano onírico – o desejo de possuir a mãe (representada em Ruth).

Gabbard enxerga na peça um sonho ansioso de Teddy. Seu medo em relação a sua própria impotência, aliado ao seu desejo de punição por ter se casado com sua mãe (vale mencionar que Sam informa a Teddy que Jessie o tinha como filho favorito), se concretizaria na visita à família. O pesadelo de Teddy se realiza: ele se torna impotente e perde a sua

mãe/esposa, assim como sua virilidade. Como conseqüência, é a vez dele criar filhos sem uma mãe, tal qual seu pai, Max, havia feito anteriormente, retomando o ciclo vicioso de sua história familiar.

Com a saída de Teddy do palco, o sonho passaria a se centrar no desejo dos outros homens. Max, Lenny e Joey também realizariam o desejo de possuir a mãe (porém, apenas Joey realmente consume tal processo). Gabbard aponta no fato uma regressão à infância por parte de todas essas personagens, explicando assim o fato de Max perder as habilidades de fala e de locomoção e a imagem de Joey ajoelhado aos pés de Ruth, com sua cabeça no colo da mesma: uma posição claramente infantil em relação à nova integrante da família.

Tal regresso adicionaria mais uma camada de significado ao título da obra, já que haveria uma volta aos desejos e estados infantis por parte das personagens nos momentos finais da peça. Ruth, ao contrário, toma o poder, fazendo uma regressão a uma sociedade matriarcal, onde ela – mãe de Max, Lenny, Joey e até mesmo Teddy – não é só responsável por todos, individualmente, mas também pela família estabelecida.

Entretanto, para Gabbard, o desejo sexual não seria a força motriz da peça. A motivação da conquista da mãe indica indiretamente um desejo maior: o de ser amado (op. cit., p. 197). Ao realizar o desejo edipiano, os membros da família seriam capazes de garantir o amor da figura materna, criando, como consequência, um ambiente mais harmônico, tal qual o útero.

A leitura psicanalítica apresenta um ponto de vista interessante que é usualmente utilizado como chave de compreensão para *The Homecoming* por vários críticos. Contudo, como demonstramos anteriormente, a peça parece demandar uma leitura expandida que necessita também de conhecimentos acerca de seu momento sócio-histórico. A análise através de quadros supostamente inerentes ao desenvolvimento de todos os humanos ajuda o público a compreender certos comportamentos e padrões da peça, mas deixa lacunas quanto a suas

motivações sócio-culturais, pois as obras de arte não são produzidas em um vácuo, como Pinter uma vez apontou.

Um elemento presente na caracterização de Ruth que comprova a inexistência do vácuo sócio-cultural é a problemática do gênero feminino. Como discutido anteriormente, a figura de Ruth dialoga diretamente com o período histórico da década de 1960. Além disso, o tema da prostituição – que é claramente associado à personagem e a alguns membros da família – também deve ser levado em consideração, pois ele torna-se componente essencial na caracterização de Ruth.

4.2. Ruth e Sra. Warren: o gênero feminino em questão

Elizabeth Sakellaridou aponta que o discurso de Ruth é o primeiro entre as personagens de Pinter a refletir uma ideologia feminina e independente. Por conta disto a personagem conquista a sua posição de poder no seio de uma família machista e violenta (op. cit., p. 109) e sua vitória se dá na peça porque a personagem escapa de um processo de vitimização (idem, p. 115).

A tese desenvolvida por Sakellaridou em seu livro é a de que Pinter, ao longo de toda a sua obra, passou por três fases ao representar o feminino. Na primeira, o dramaturgo teria uma visão preconceituosa contra as mulheres. Na segunda, as personagens femininas, como Ruth, começariam a ser representadas através de meios mais objetivos e neutros em relação ao seu gênero. A culminação da evolução da obra de Pinter estaria em um equilíbrio da representação feminina que levaria a uma superação dos gêneros na terceira fase. Para a crítica, existiria uma suposta androginia nesta última fase da obra do dramaturgo.

Obviamente, Ruth é capaz de atingir tal equilíbrio, mas a questão da androginia parece não se aplicar aqui, já que as diferenças entre os gêneros feminino e masculino – por mais que tenham suas fronteiras borradas em alguns momentos da peça – claramente se mantêm naquele mundo. O feminino em Ruth, seja ele abordado através da sexualidade da personagem, da análise de elementos ritualísticos (como o faz Katherine Burkman, op. cit.), do uso de arquétipos ou de sua construção sócio-histórica, não é apenas visível na obra, mas algo extremamente marcado na personagem. Por conta disso, Ruth é capaz de se destacar entre as outras personagens masculinas e, na diegese, alcançar planos inacessíveis aos homens da família, garantindo assim o seu triunfo.

Ruth é alvo do desejo sexual de quase todos os membros da família de seu esposo, marcando assim a sua oposição ao mundo claramente masculino que marca o início da peça. A redução da mulher a objeto sexual, a suspensão da interdição do incesto – simbólico, já que Ruth não tem laços consanguíneos com a família – e, consequentemente, à imagem da prostituta não está ligada apenas a uma visão machista da família: diminuir o outro, colocando-o à margem, é, acima de tudo, uma estratégia na luta pelo poder e manutenção de uma posição hierárquica. A prostituição é claramente combinada à imagem feminina pelos homens, mas a carga semântica trazida pelo tema torna-se ambígua no tratamento dado por Harold Pinter, já que a escolha de Ruth em tornar-se prostituta não é necessariamente vista como negativa ou degradante. Novamente, faz-se necessário mencionar que Ruth está inserida em um ambiente exacerbadamente masculino e também é vista através de um olhar masculino, o que torna a discussão do tema ainda mais complexa.

Como meio de contraste, podemos nos atentar a outra peça teatral britânica que tem a prostituição como um de seus temas mais relevantes: *A Profissão da Sra. Warren* (1893), de George Bernard Shaw. Na obra, a Sra. Warren – ex-prostituta e atual dona de bordeis luxuosos – tenta se reaproximar de sua filha, Vivie.

Em seu primeiro ato, a peça mostra Vivie Warren – recém-formada na Universidade de Cambridge – recebendo a visita de sua mãe e Sir George Crofts, parceiro de negócios da Sra. Warren. Vivie demonstra desconforto com a visita, já que não vê a mãe há anos. Na realidade, a jovem não havia sido criada pela mãe, que sempre se mantinha afastada por conta de seu trabalho.

Frank, filho do Reverendo Gardner, demonstra interesse romântico em relação a Vivie, apesar de ficar clara sua intenção em se casar com uma moça de família rica, como a jovem, para que pudesse ter um padrão de vida melhor do que ele tinha naquele momento. Seu pai também o relembra de que não tinha dinheiro o suficiente para sustentá-lo sem que o mesmo trabalhasse.

No segundo ato, todas as personagens se encontram para um jantar na casa de Vivie. Frank revela suas intenções de casamento com a jovem quando ela está ausente, mas todos rechaçam a ideia, pois ele não tinha dinheiro o suficiente para tal. Sir Crofts também revela a mesma intenção a Sra. Warren, que também desaprova o possível casamento com sua filha. Ao finalmente enfrentar sua mãe, Vivie descobre a verdade sobre os misteriosos negócios de sua mãe. A Sra. Warren admite ter se tornado prostituta por não ter tido opções viáveis de trabalho quando mais nova e que, por conta disso, não tem certeza de quem é o pai da jovem. Vivie compreende o sofrimento e arrependimento demonstrados pela mãe, perdoando-a pelo seu passado e por sua ausência em sua infância.

No terceiro ato, Frank e Crofts tentam concretizar seus planos ao pedir Vivie em casamento. Crofts o consegue, mas é rejeitado pela jovem – que enxerga os princípios econômicos da proposta e não se satisfaz com a argumentação do suposto pretendente. Assim, Sir Crofts revela a Vivie que sua mãe ainda mantém seus negócios relacionados à prostituição e que Frank seria seu meio-irmão. No passado, a Sra. Warren e o Reverendo Gardner haviam sido amantes, criando assim uma possibilidade de que Crofts estivesse correto. Quando os

dois se reencontram na peça há um evidente desconforto, contudo, o mesmo é mascarado, pois o Reverendo Gardner estava casado – ao contrário da Sra. Warren, que apesar de receber um título dado às mulheres casadas – ou seja, "senhora" –, ainda era solteira. Vivie fica escandalizada com a revelação sobre sua mãe e decide cortar relações com a mesma.

Alguns dias depois, no quarto e último ato, Vivie – agora em seu escritório na cidade – recebe a visita de Frank. Ela tenta informá-lo da verdade sobre sua mãe e não consegue. O único jeito que ela encontra para desvelar o segredo é escrevendo-o em um pedaço de papel. Enquanto a jovem tenta se recompor de tamanha inquietação, a Sra. Warren chega ao escritório. Sozinhas, mãe e filha conversam mais uma vez. Apesar dos exagerados pedidos de perdão, Vivie rispidamente informa à mãe que não têm vontade de manter relações (inclusive financeiras) com a mesma, pois não compactua com a moralidade por trás dos negócios da família. Derrotada, a Sra. Warren percebe o quanto sua filha está resoluta e decide ir embora. Vivie termina a peça trabalhando, decidida a viver totalmente a partir de seus ganhos.

Na peça, Shaw questiona a ideia de moralidade associada à prostituição, expondo-a como um resultado de uma necessidade econômica e não uma falha moral individual. Ao mesmo tempo em que os negócios da Sra. Warren são, do ponto de vista social, reprováveis em sua natureza, eles são os responsáveis por financiar a vida e os estudos de Vivie – que, consequentemente, são oportunidades que a tiram da zona de necessidade da qual partem as prostitutas que sua mãe contrata.

Neste sentido, a discussão da peça é altamente complexa (como se espera de um dramaturgo como Shaw) e não apresenta uma solução fácil, fosse ela ligada à moralidade vigente ou às questões econômicas apresentadas. Podemos verificar tais argumentos nas falas das personagens. Ao ser questionado por Vivie em relação à integridade de seus negócios com a Sra. Warren, Sir Crofts responde:

> CROFTS (...) Por que diabo não deveria investir meu dinheiro nessa espécie de negócio? Procuro aumentar meu capital como qualquer outra pessoa. Espero que não pense que eu sujaria minhas mãos trabalhando.
> Todos conhecem o primo de minha mãe, o Duque de Belgarvia, e ninguém lhe recusa o cumprimento pelo fato de ter ele ganho dinheiro de maneira um tanto duvidosa. Ninguém, espero, deixaria de saudar o Arcebispo de Canterbury porque os delegados eclesiásticos contam, entre seus contribuintes, com alguns pecadores e libertinos. Recorda-se da Bolsa de Estudos Crofts, dada em Newham (sic)? Foi instituída por meu irmão deputado. Ele arranca vinte e dois por cento de lucros de uma fábrica na qual trabalham mais de seiscentas moças. Nenhuma delas ganha o suficiente para viver. Como acha que elas se arrumam quando não têm família para sustentá-las? Sabe o que elas fazem? Pergunte a sua mãe. Pensa que eu abriria mão de trinta e cinco por cento, quando todas as outras pessoas estão conseguindo tudo quanto podem? Não sou tão estúpido assim.
> Se a senhorita tem a intenção de escolher e selecionar as suas amizades em função de conceitos morais, acho melhor que abandone este país, a menos que a senhorita queira viver afastada de todas as sociedades respeitáveis[47] (2004, 119 - 120).

A personagem aponta claramente a relação entre o dinheiro e a exploração econômica (não só no âmbito da prostituição, mas em todos os campos de trabalho) que possibilitou inclusive o acesso de Vivie a uma grande e tradicional universidade, colocando-a em posição de privilégio em relação às moças que trabalham para seu irmão. Por fim, Crofts ressalta a hipocrisia da alta sociedade, já que todos que fazem parte dela têm alguma relação com algum tipo de exploração de classes sociais mais baixas.

A Sra. Warren também tenta convencer Vivie de que suas convicções morais estão em desacordo com a realidade. No quarto ato, ao tentar convencer a filha da inevitabilidade de seus negócios, ela diz:

---

[47] No original: "CROFTS (...) Why the devil shouldn't I invest my money that way? I take the interest on my capital like other people: I hope you don't think I dirty my on hands with the work. Come! you wouldn't refuse the acquaintance of my mother's cousin the Duke of Belgravia because of the rents he gets are earned in queer ways. You wouldn't cut the Archbishop of Canterbury, I suppose, because the Ecclesiastical Commissioners have few publicans and sinners among their tenants. Do you remember your Crofts scholarship at NewnHam? Well, that was founded by my brother the M.P. He gets his 22 per cent out of a factory with 600 girls in it, and not one of them getting wages enough to live on. How d'ye suppose they manage when they have no family to fall back? Ask you mother. And do you expect me to turn my back on 35 per cent when all the rest are pocketing what they can, like sensible men? No such fool! If you're going to pick and chose your acquaintances on moral principles, you'd better clear out of this country, unless you want to cut yourself out of all decent society" (2001,p. 264 - 5).

> WARREN (...) Que mais poderia fazer? Esta é a vida que me convém. Estou preparada para levá-la. Se não fosse eu, seria outra qualquer. Portanto, na verdade, não faço mal. E depois, isso dá dinheiro, e eu gosto de ganhar dinheiro. É inútil... não poderia renunciar a essa vida por nada no mundo (2004, p. 156).
> (...)
> WARREN (...) Que injustiça, que injustiça, que injustiça! Sempre quis ser uma boa mulher. Tentei trabalhar honestamente e fui tratada como escrava até o dia em que amaldiçoei o instante no qual, pela primeira vez, ouvi falar de um trabalho honesto. Fui uma boa mãe. E porque fiz de minha filha uma mulher honesta é que ela se volta agora contra mim, como se eu fosse uma leprosa![48] (idem, p. 159).

A Sra. Warren indica uma quase-imposição de tal vida para uma pessoa como ela. Para uma garota da classe trabalhadora não existiria outra possível solução que não a prostituição. Em sua juventude, a Sra. Warren enxerga nas possibilidades de trabalho consideradas como honestas uma exploração desonesta. O único meio de conseguir dinheiro o suficiente para sair de sua condição desfavorável era se direcionar para um mercado de trabalho de menos prestígio social.

Novamente, Vivie tem que lidar com a denúncia de que sua posição social prestigiada está diretamente ligada a uma origem considerada pouco apropriada. Mesmo assim, a jovem mantém-se impassível em sua análise de sua origem e de sua sociedade e decide se afastar completamente de sua mãe, como se assim pudesse apagar o passado.

Obviamente, os setenta e dois anos que separam escrita de *A Profissão da Sra. Warren* e *The Homecoming* influenciam a visão de seus autores em relação à posição da mulher e da prostituição na sociedade. Não obstante, é importante mencionar que nem Shaw nem Pinter impõem suas personagens ao juízo social em relação à moralidade de suas escolhas, já que ambos não proferem em suas peças uma sentença acerca das personagens ou acerca de suas moralidades. A Sra. Warren e Ruth não são julgadas através de uma visão moral pré-

[48] No original: "MRS WARREN. (...) And what else is there for me to do? The life suits me: I'm fit for it and not for anything else. If I didn't do it somebody else would; so I don't do any real harm by it. And then it brings money; and I like making money. No: it's no use: I can't give up - not for anybody" (2001, p. 283 - 4) e "MRS WARREN. (...) Oh, the injustice of it! the injustice! the injustice! I always wanted to be a good woman. I tried honest work; and I was slave-driven until I cursed the day I ever heard of honest work. I was a good mother; and because I made my daughter a good woman she turns me out as if I was a leper!" (idem, p. 285).

estabelecida pela sociedade e inseridas nas peças pelos dramaturgos como meio de análise das personagens. Pelo contrário, as personagens são apresentadas sem qualquer tipo de concepção anterior e, ao final das peças, nenhuma avaliação claramente definida é fornecida ao público.

Porém, se a discussão de Shaw se abre para a inclusão de novos fatores (os econômicos e sociais), além dos morais na discussão da prostituição, Pinter aparentemente retira-os todos de cena, deixando o público desconcertado. Em *The Homecoming* cabe ao público dar sentido ao que viu no palco.

Nas falas da Sra. Warren é possível verificar uma argumentação baseada na figura da vítima social: a jovem pobre e explorada se encaminha para a prostituição como meio de sobrevivência, já que não há outra possibilidade de antigi-la. Assim, o público não deixa de ter empatia para com a personagem, entendendo suas motivações.

Ruth, por sua vez, nunca é colocada – nem se coloca, ela mesma – em tal posição, o que dificulta uma possível identificação por parte do público com a personagem, já que não se configura uma vulnerabilidade exposta na composição da personagem. A brutalidade da família apresentada na peça, ao contrário do mundo polido, embora hipócrita, exposto em Shaw, também favoreceria para a composição de uma imagem de vítima em Ruth. Taylor-Batty aponta que as lembranças de Max, proferidas em suas falas que recordam seu passado com Mac, indicam relações com brutalidade das gangues ligadas ao crime organizado. O crítico ainda lembra ao leitor atual que, na década de 1960, o crime organizado estava nas páginas dos jornais ingleses e que, em 1965 – ano de estreia de *The Homecoming* –, o caso dos irmãos Kray estava em voga nos noticiários (2014, p. 84).

Apesar de ser desconhecido pelo público médio brasileiro, o caso dos irmãos Kray tomou grandes proporções no Reino Unido, alçando os irmãos gêmeos idênticos ao status de celebridades. Ronald Kray e Reginald Kray, mais conhecidos como Ronnie e Reggie Kray foram gangsters britânicos atuantes no East End de Londres nas décadas de 1950 e 1960.

Além de estarem envolvidos com o crime organizado, ambos eram donos de uma casa noturna, a Doble R, – o que os levou a certa notoriedade no período dos *Swinging Sixties*, já que os irmãos eram frequentemente vistos interagindo com políticos, atores, músicos, celebridades e outras pessoas importantes do momento.

As ações criminosas dos irmãos Kray eram conhecidas; não obstante, ambos eram tão temidos que a polícia tinha dificuldade em acusá-los formalmente de qualquer crime, já que não havia pessoas que se dispusessem a testemunhar contra os irmãos. A fama dos Kray era tamanha que os dois chegaram a ser entrevistados pela BBC em 1965, após serem fotografados por David Bailey – um famoso fotógrafo britânico associado à década de 1960, seus ícones e sua moda, assim como retratos das celebridades. Contudo, em 1968 os irmãos foram presos pelo assassinato de um dos comparsas da gangue que encabeçavam. No ano seguinte os dois foram julgados e sentenciados à prisão perpétua.

Apesar do caso dos irmãos Kray ser aparentemente apenas mais uma das notícias efêmeras das páginas policiais, o status alcançado pela dupla ainda se mantém, já que suas histórias são frequentemente revisadas em filmes, livros, biografias e especiais de televisão[49]. Portanto, apesar de não ser clara a conexão estabelecida por Pinter, o público do período poderia relacionar o caso dos irmãos ao ambiente estabelecido pela peça.

Harold Pinter, que durante o seu tempo como ator em companhias de repertório era frequentemente associado a personagens que cumpriam o papel de vilões, nunca escondeu seu interesse por filmes de gângsters[50]. Logo, a relação mencionada por Taylor-Batty, além de relevante, colabora com a construção de um ambiente hostil, onde Ruth luta não só por poder, mas também por sua sobrevivência.

---

[49] Duncan Campbell, em 2015, fez uma breve análise do caso no jornal The Guardian. Disponível em: https://www.theguardian.com/uk-news/2015/sep/03/the-selling-of-the-krays-how-two-mediocre-criminals-created-their-own-legendlegends, acesso em 24/04/17.

[50] Na realidade, além de ser associado a vilões enquanto ator, Pinter gostava de desempenhar tais papeis.

Contudo, apesar de todos os obstáculos que surgem durante a peça, Ruth nunca se coloca no papel de vítima. Na realidade, sua vitória final está centrada na subversão dos mesmos obstáculos: Ruth observa a interação e os pontos fracos de seus familiares-inimigos para, no final, colocar tudo o que está contra ela a seu favor, subjugando seus opressores.

Apesar de tocar no mesmo tema – o da prostituição, além da posição e possibilidades sociais das mulheres –, tanto Ruth quanto a Sra. Warren agem a partir de espectros de seus momentos sócio-históricos. Se a Sra. Warren se coloca na posição de vítima oprimida, tal movimento está de acordo com o mundo no qual a personagem vivia e a realidade feminina do final do século XIX e início do século XX.

Já Ruth, na grande partida de xadrez que é *The Homecoming*, é capaz de se utilizar de um leque muito maior de movimentos. A ambiguidade da peça e a falta de discussões morais (ou moralistas) claramente colaboram na construção da personagem e no seu arsenal de jogadas, porém, as conquistas dos movimentos feministas do século XX e principalmente da década de 1960 estão diretamente ligadas à força da personagem e de seu poder de agência. Se a Sra. Warren não tinha a possibilidade de escolha em sua juventude, Ruth é capaz de escolher (mesmo que dentro de um escopo pequeno e impróprio) ser o que quiser – até mesmo escolher ser uma prostituta.

Obviamente a escolha de Ruth é enigmática: por que uma mulher com poder de escolha se colocaria em tal posição? A peça não é clara, já que as negociações entre Ruth e a família poderiam ser um blefe da parte da personagem para conseguir influência total sobre os homens que a desejam. Harold Pinter também pode estar indicando ao público a noção de que, mesmo com os triunfos dos movimentos feministas contemporâneos, as relações sociais estabelecidas pelo patriarcado não sumiriam repentinamente da sociedade. Ou seja, mesmo que os valores sociais em relação às mulheres estivessem mudando, valores anteriores ainda não haviam sido completamente superados.

Por fim, é importante mencionar que, apesar da problemática da mulher e, principalmente, de sua sexualidade, ser tocada pela primeira vez em um peça longa de Harold Pinter, a questão é tratada a partir dos termos pelos quais o teatro pinteriano já discutia outros temas: a partir da questão da manutenção do poder, da violência e da hegemonia diante dos outros. Victor Cahn, ao analisar as figuras femininas e as relações entre os gêneros no universo de Harold Pinter, afirma:

> (...) os conflitos entre homens e mulheres acontecem, em grande parte, à parte do território político ou econômico. O campo de batalha é a casa, a arena mais íntima da vida. Nesta competição, as mulheres têm alguns dos mesmos objetivos dos homens: poder e segurança. As mulheres de Pinter não se refugiam atrás de funções tradicionalmente femininas.[51](op. cit., p. 7. Tradução nossa.)

O único ponto ignorado por Cahn é que, embora a vida cotidiana e familiar seja configurada como o centro dos embates entre homens e mulheres, isto não significa que os conflitos estejam completamente à parte do território político. Os atritos vivenciados pelas personagens, apesar de serem representados em um nível claramente intersubjetivo, também fazem referências ao mundo exterior. A relação entre Ruth e os homens da família está ligada ao momento histórico pós-movimentos femininos da década de 1960.

Porém, Cahn acerta ao apontar que as mulheres de Pinter têm os mesmos desejos que as personagens masculinas daquele mundo. Consequentemente, essas mulheres se utilizarão de estratégias parecidas para a obtenção de tais objetivos – o que explica o fato dessas personagens não se identificarem com ocupações reconhecidas como exclusivamente femininas. Não obstante, as mulheres têm um artifício a mais, que não é utilizado pelos homens: a sexualidade[52] – transformada em jogo de poder e mais um subterfúgio – usado contra eles – ao qual se pode recorrer quando se é necessário conquistar ou manter uma posição de poder.

---

[51] No original: "(...) male-female conflicts take place largely apart from political or economic territory. The battlefield is the home, the most intimate arena of life. In this competition the women have some of the same goals as the men: power and security. Pinter's women do not retreat behind traditional womanly tasks".

[52] Ou, pelo menos, não é utilizado da mesma forma pelos homens, já que estes não conseguem atrair e seduzir através da sexualidade.

Assim, podemos verificar que Ruth é um produto de uma sociedade específica em um período específico da História. Assim como a personagem não tem espaço em um mundo tal qual o da peça *A profissão da Sra. Warren*, a personagem de Shaw ficaria completamente deslocada na Inglaterra da década de 1960 retratada por Harold Pinter em *The Homecoming*. Isto se torna claro quando analisamos as estratégias utilizadas por cada uma dessas personagens na construção de si mesmas diante das outras personagens.

5. *A Volta ao Lar*: A primeira montagem de *The Homecoming* no Brasil

The Homecoming não demorou muito a chegar em terras brasileiras. Dois anos após a montagem original em Londres uma versão nacional foi apresentada no Teatro Gláucio Gil, no Rio de Janeiro. Tendo a direção de Fernando Torres, a produção de *A Volta ao Lar* tinha no elenco Fernanda Montenegro (Ruth), Ziembinski (Max), Sérgio Britto (Lenny), Paulo Padilha (Teddy) Delorges Caminha (Sam) e Cecil Thiré (Joey).

Entre os planos da equipe estava a transferência do espetáculo para a cidade de São Paulo pouco após a temporada carioca, contudo a Censura paulistana proibiu a estreia da peça. Entre o final de 1967 e o início de 1968 estabeleceu-se não só um processo judicial para a liberação do texto, mas também um intenso debate na sociedade sobre a questão da Censura e de seus procedimentos no país.

Após uma intensa discussão nos jornais da época, nos quais *A Volta ao Lar* era discutida com outras peças contemporâneas que haviam encontrado problemas com a Censura, e dos esforços de Fernando Torres e Ziembinski, a peça eventualmente entrou em cartaz em São Paulo, no Teatro Maria Della Costa, em 1968. A temporada paulistana contou com algumas mudanças no elenco: Luiz Linhares (Lenny), Silvio Rocha (Sam) Serafim Gonzales (Joey) e Jairo Arco e Flexa (Teddy).

Este capítulo discutirá a recepção de *The Homecoming* no Brasil, atentando-se ao processo de Censura sofrido pelo texto, assim como os resultados do mesmo na discussão proposta pelos críticos do período. Primeiramente, tentaremos reconstituir o processo de censura à qual o texto traduzido da obra foi submetido para então discutir os desdobramentos do mesmo no meio teatral, na crítica contemporânea e na sociedade em geral.

5.1. O processo

Os documentos do processo de censura de *A Volta ao Lar* (título dado a *The Homecoming* por seu tradutor, Millôr Fernandes) podem ser considerados perdidos. Assim afirmamos pois em nossas pesquisas não encontramos os registros referentes ao seu processamento judicial: tomando por base o ano da montagem e sua censura local, ou seja, feita na cidade de São Paulo, tal documentação deveria fazer parte do Acervo Miroel Silveira – arquivo ligado à Escola de Comunicação e Artes (ECA), da Universidade de São Paulo, que mantém documentos sobre a censura de peças e espetáculos do Departamento de Diversões Públicas de São Paulo entre 1930 e 1970 –, contudo, não há registros de sua existência no banco de dados. O acervo referente à censura federal encontrado no banco de dados da Biblioteca Nacional, em Brasília, tampouco guarda registros deste processo – o que é de se esperar, já que o corpo principal do acervo data de um período posterior à montagem.

Ainda assim, é possível construir um panorama geral da censura feita ao texto, tentando reconstituir suas principais características a partir dos relatos do período e da análise da leitura feita dos censores paulistas a outras peças de Harold Pinter. Vários comentaristas e jornalistas contemporâneos apontam que a problemática do Serviço de Censura do Departamento de Divisão de Diversões Públicas do Estado de São Paulo, no caso de *A Volta ao Lar*, estava concentrada nos termos, considerados de baixo calão, utilizados pelas personagens e não exatamente em suas ações ou escolhas morais.

Sábato Magaldi, ao escrever para o *Jornal da Tarde* em 2 de março de 1968, menciona que foram feitos exatamente 52 cortes no texto traduzido. A partir dessa informação, o crítico passa a discutir, de forma genérica, o conteúdo dos cortes: todos eles seriam motivados pelo uso de palavrões.

Os processos de censura de outras peças de Harold Pinter, a nível local, preservados pelo Acervo Miroel Silveira trazem à tona este tipo superficial de leitura, confirmando o estilo de censura proposto em *A Volta ao Lar*. Nos registros do acervo estão catalogados quatro ocorrências: processos referentes às montagens de *O Quarto* (tradução de Alfredo Mesquita para *The Room*), apresentada em dezembro de 1963 no Teatro Leopoldo Froes pela Escola de Arte Dramática (EAD); *O Inoportuno* (tradução de Elizabeth Rander para *The Caretaker*), apresentada em janeiro de 1964 no Teatro Maria Della Costa pelo Grupo Decisão, de Antônio Abujamra, *A Sligh Ache* e *The Lover*, ambas apresentadas no Teatro Municipal em 7 de maio de 1966.

A Slight Ache e *The Lover* foram apresentadas em sua língua original, já que a apresentação única contou com um elenco de atores trazidos da Grã-Bretanha para um evento da Sociedade Brasileira de Cultura Inglesa. Ambas tiveram como censor José Américo César Cabral, não receberam nenhum corte e foram classificadas como "Censura Livre". Nos processos de ambas as peças são encontrados antes do texto original em inglês breves resumos das peças em português. Os resumos são muito sucintos e não entram em detalhes acerca das cenas das obras. Como não houve cortes, as páginas referentes aos textos não contam com nenhuma marca ou observação do censor.

Não é possível afirmar se havia uma amenização das restrições impostas pela censura pelo fato destas peças serem apresentadas ao público na língua inglesa (o que restringiria o interesse do público geral) ou se os censores avaliavam as obras apresentadas em outras línguas que não o português através de seus resumos, sem lê-las de fato na língua original. Desconhecimento de línguas estrangeiras por parte dos censores, necessidade de agilizar a entrega dos pareceres da censura e baixo número de ocorrências de apresentação de obras em suas línguas originais poderiam ser fatores influenciadores destas liberações apesar do

conteúdo das obras – conteúdo esse que é muito parecido com o que é apresentado em *A Volta ao Lar* e até mesmo utilizando termos semelhantes.

Em ambas as peças curtas de Harold Pinter verificamos termos considerados baixos ou vulgares, como em "damn it"; "He looks like a bullock", "A great bullockfat of jelly" e "You lying slut" em *A Sligh Ache* e "slut"; "You're just a bloody woman", "Like bullocks with udders" e "You lovely whore" em *The Lover*. Todas essas expressões, se tomadas em português pela censura da época, seriam consideradas um problema.

Nas peças apresentadas em português não há o resumo do enredo em anexo. *O Quarto* não teve nenhum corte proposto, mas foi proibida para menores de 14 anos pelo censor responsável, Nestorio Lips. Já, *O Inoportuno* não só teve dois cortes, como também foi classificada como proibida para menores de 18 anos pela censora responsável, Maria Joana Vilela.

Ambos os cortes são sublinhados em lápis vermelho e contêm o carimbo "Proibido pela censura" para indicar as passagens problemáticas nos textos submetidos à Censura. Na página 21 do texto apresentado pelo Grupo Decisão, correspondente ao ato II da peça, vemos a seguinte passagem: "MICK: Não, no seu cú (sic), agora. (Davies fixa atentamente Mick, que vira [...])". Como seria de se esperar, o termo "cú" (sic) está sublinhado pelo lápis vermelho e foi censurado. Na página 50 do documento, correspondente ao ato III, encontramos o seguinte: "MICK: (...) Você é bárbaro, você é grosseiro. E, o cúmulo dos cúmulos – voce (sic) cheira mal – você anda com o olho do cú (sic) aberto". Novamente, a expressão "olho do cú (sic) aberto" é censurada.

Vale lembrar que a cena de intimidação e violência física que fecha o primeiro ato de *The Caretaker* – quando Mick, um homem jovem, segura Davies, um velho vagabundo, pelo braço e chega a deter a personagem no chão com o pé – e ocorre diante do público, no palco, não é censurada ou tida como algo a ser repensado na montagem.

É possível concluir então que a censura do período, em geral, estava preocupada principalmente com os termos utilizados e não necessariamente com o conteúdo das peças ou a forma adotados pelos dramaturgos. Ainda que o processo de *A Volta ao Lar* não esteja disponível ao público, podemos supor que a leitura da obra proposta pelos censores não foi diferente dos outros casos das montagens feitas em São Paulo.

Como mencionamos anteriormente, os 52 cortes propostos à tradução de Millôr Fernandes tinham como objetivo livrar a obra de termos considerados baixos. Em sua crítica para o Jornal da Tarde, Sábato Magaldi considera tais cortes como mutilações, pois os termos suprimidos teriam, na realidade, um papel essencial à obra. Nas palavras do crítico:

> O expurgo seria suficiente para amenizá-la e não ofender o decoro familiar. Mas essa saída não é satisfatória, de nenhum ponto de vista. Os cortes mutilam irremediavelmente o texto, porque os palavrões participam de seu universo dramático e são essenciais para que as personagens se caracterizem. Despida daquela liberdade vocabular, as criaturas da peça seriam outras, não aquelas que Harold Pinter concebeu e tornou vivaz no palco. Ou elas conservam a sua integridade, que compreende o uso das palavras que podem eventualmente ferir os ouvidos, ou é melhor que se recolham ao limbo de onde vieram. Os cortes desfiguraram totalmente **A Volta ao Lar** [53] (1968, s/p.).

Sábato Magaldi, um dos grandes nomes da crítica teatral brasileira, direciona seu texto totalmente à discussão sobre a censura da peça, defendendo o uso dos termos pelo dramaturgo – e consequentemente, pelo tradutor – na composição de um mundo específico e que estava de acordo com o que era evocado pela obra como um todo.

É importante notar que Magaldi não discute aqui o conteúdo da obra ou as características da montagem em sua crítica. O texto centra-se unicamente na questão da censura e suas deficiências. Tal enfoque foi adotado por outros críticos do período, assim como pelos jornalistas que noticiaram os movimentos de Fernando Torres e Ziembinski para a liberação do texto.

[53] Uma transcrição do texto de Sábato Magaldi foi incluída no programa da montagem paulistana da peça. Todos os textos críticos incluídos no programa, como o de Magaldi, estão incluídos de forma integral no Anexo deste estudo.

Este tipo de limitação intrínseca ao processo de leitura e análise por parte dos censores afeta profundamente a recepção de *A Volta ao Lar* no Brasil. Os textos críticos sobre a peça publicados nos jornais do período também se detiveram na discussão sobre as palavras consideradas de baixo calão e censuradas, defendendo-as ou condenando-as, assim como um julgamento do próprio dramaturgo e suas intenções ao se utilizar de tais termos. Pouco foi falado sobre os temas centrais da obra. Nem mesmo Ruth e o novo papel "conquistado" pelas mulheres contemporâneas são discutidos ou sequer mencionados.

Surpreendentemente, os censores não se incomodaram com as cenas em que Ruth aceita trabalhar como prostituta para a família e fazer parte do esquema de prostituição de seu cunhado, negociando seu preço de forma abertamente comercial. As cenas de carícias entre a mesma personagem e seu cunhado Joey diante de seu esposo, menções à relação sexual entre Ruth e Joey (que decorre fora do palco, mas é amplamente discutida entre os homens da família) ou a cena de violência física protagonizada por Max, que soca seu filho Joey e atinge Sam, seu irmão, com a bengala, também não são censurados.

Todos os tópicos mencionados são muito explícitos na peça e nunca foram mencionados durante a discussão da censura da obra no país. Conclui-se então que o foco da censura se deu no âmbito mais superficial da linguagem. Logo, não é de se admirar que os elementos implícitos da peça, como a ambiguidade de termos e do jogo de sedução utilizados por Ruth também tenham passado despercebidos aos olhos dos censores.

João Ernesto Coelho Neto, um censor do período, diz em entrevista que na maior parte das vezes os censores eram policiais que desejavam uma melhor remuneração e que não precisavam demonstrar uma formação cultural, artística, crítica ou teatral. Ele ainda aponta as motivações dos censores:

> Os critérios que eles [os censores] usavam para censurar eram bem simplistas: não pode ter palavrão nem cenas de sexo, as roupas têm que ser discretas, e havia algumas palavras proibidas que, com o tempo, os atores acabaram conhecendo e evitando para não serem censurados (apud Costa, 2008, p. 123).

O falta de estabelecimento de um manual processual de censura ou quaisquer diretrizes que homogeneizassem o material a ser censurado, aliado a uma provável falta de familiaridade com elementos artísticos e teatrais ou mesmo seu total desconhecimento, levava boa parte dos censores a uma leitura extremamente superficial das obras.

Em sua primeira montagem brasileira, *A Volta ao Lar,* também em função desta celeuma com a censura, foi recebida superficialmente pela crítica especializada do período, já que uma posição em relação aos procedimentos da censura era necessária e urgente. Como veremos a seguir, poucos críticos passaram deste nível superficial para discutir a obra.

As questões temático-formais recebidas em boa parte das críticas em seu país de origem foram aqui reduzidas a uma discussão sobre vocabulário. Obviamente, tal fato afetou a compreensão da obra não só por parte da crítica, como também do público – algo que é mais difícil de se registrar. Por mais que se encene Harold Pinter no país com certa constância e não haja dúvidas da sua importância na dramaturgia contemporânea, ainda há pouco material sobre o autor – seja sua obra traduzida ou obras críticas acerca do mesmo – em solo brasileiro. Tal fato pode ser explicado pelo caráter temático difícil de grande parte das obras do dramaturgo (sendo *A Volta ao Lar* apenas um exemplo), a sutileza da construção das peças pinterianas e a hermeticidade da forma adotada pelo dramaturgo, que, aliados à não-compreensão da proposta artística de Pinter e de *A Volta ao Lar* em 1967-1968, acabaram ofuscando os estudos acerca do autor no Brasil.

5.2. O mesmo incômodo, causas diferentes

Michael Billington aponta que, em sua estreia na Grã-Bretanha, *The Homecoming* teve poucos indícios de que a peça seria considerada um clássico moderno. Antes de sua estreia

oficial no Teatro Aldwych, Londres, em 3 de junho de 1965, a companhia fez uma breve turnê por algumas cidades provinciais e teve má recepção por grande parte do público. O crítico afirma que em Cardiff, País de Gales, muitas pessoas da plateia abandonaram a apresentação enfurecidos. Em Brighton, costa sul da Inglaterra, o público também teve uma reação parecida (op. cit., p. 176). Quando em sua estreia oficial, a resposta dos críticos especializados foi parecida. Billington resume parte das críticas publicadas nos jornais do período:

> Irving Wardle [o crítico responsável por criar o termo "comédia de ameaça" e classificar a obra inicial de Pinter como representante desse tipo de teatro], no *The Times*, indicou em sua resenha que a peça decresceu muito no segundo ato, parcialmente por conta da mistura de Pinter entre "a biografia real e a imaginária". Philip Hope-Wallace, no *The Guardian*, defendeu – não pela primeira vez – que Pinter havia revertido o prazer normal do teatro porque a plateia se mantinha em total ignorância enquanto os atores trocavam "sorrisos e acenos de cumplicidade". Até mesmo Harold Hobson, no *The Sunday Times* ficou perturbado com "a completa ausência na peça de qualquer comentário moral". Apenas Penelope Gilliatt, no *The Observer*, compreendeu a natureza histórica do evento: "A estreia de *The Homecoming*, de Harold Pinter, foi uma noite exultante. Muito além da experiência de ver uma peça moderna produzida em um estilo tão elevando quanto o melhor já feito em Shakespeare, ela ofereceu o espetáculo comovente de um homem em controle total de seu talento[54] (op. cit., p. 176).

O desconforto sentido pelo público britânico em relação a *The Homecoming* pode ser, em partes, relacionado às mudanças estéticas – anteriormente discutidas – propostas pela peça. Tendo como base as obras iniciais de Harold Pinter, *The Homecoming* serve como ponto central de mudança estética na obra pinteriana porque se afasta dos pressupostos típicos do Teatro do Absurdo ao propor uma releitura da estética naturalista na forma teatral adotada, subvertendo-a, entre outros processos, com a inclusão de elementos insólitos do Teatro do

[54] No original: "Irving Wardle in *The Times* qualified his admiration by saying the play fell away badly in the second act partly because of Pinter's mixture of 'real and imaginary biography'. Philip Hope-Wallace in the *Guardian* argued – not for the first time – that Pinter reversed the normal pleasure of theatre in that the audience sat in total ignorance while the actors exchanged 'wreathed smiles and knowing nods of complicity'. Even Harold Hobson in the *Sunday Times* was disturbed 'by the complete absence from the play of any moral comment whatsoever'. Only Penelope Gilliatt in the *Observer* grasped the historic nature of the event: 'The opening of Harold Pinter's *The Homecoming* was an exultant night. Quite apart from the experience of seeing a modern play produced in a style as achieved as the best we do for Shakespeare, it offered the stirring spectacle of a man in total command of his talent'"

Absurdo. Além disso, parte do público se incomodou com a imoralidade das personagens. Tendo em vista que a moralidade (ou a sua ausência) nunca havia sido um questionamento na obra anterior de Harold Pinter, podemos imaginar que Ruth, sua sexualidade – elemento novo na obra pinteriana até então – e sua escolha final são os motivos que levaram o público a se dar conta de tal problemática no mundo evocado por Pinter em suas obras. Billington aponta que a falta de uma moldura moral convencional na obra é o fator que constitui o efeito de choque que a peça ainda é capaz de causar no público (op. cit., p. 168).

Todavia, quando encenada no Brasil, *A Volta ao Lar* não trouxe à tona essas discussões. A peça tornou-se uma constante nos debates acerca da vida teatral e cultural brasileira, mas por outro motivo: sua censura em 1967. De acordo com Lucia Rito (1990), o escândalo causado pela peça foi um dos pivôs para que mudanças acontecessem no sistema processual da censura brasileira (p. 129).

Sábato Magaldi expôs a situação da censura nacional antes do escândalo em *Iniciação ao teatro* (1965). O crítico indica que a censura estava prevista tanto na Constituição de 1946 quanto no regulamento policial de São Paulo, mas que, apesar da suposta intenção democrática dos textos legais, a censura era arbitrária e estava submetida à vontade soberana do censor (p. 105). Conclui então:

> Assiste-se ainda no Brasil a um desorientador procedimento: texto permitido no Rio de Janeiro não recebe certidão liberatória em São Paulo ou em outra cidade. Trata-se, no caso, de uma faculdade constitucional. Não se encontra, na Carta Magna, nenhum dispositivo *expresso* conferindo ao Governo Federal o poder de censura de divertimentos públicos. Como, de acordo com o parágrafo 1° de seu artigo 18, "aos Estados se reservam todos os poderes que, implícita ou explicitamente, não lhes sejam vedados por esta Constituição", conclui-se que é dos Estados, implicitamente, a competência para legislar sobre o assunto. Se a União quisesse avocar a si a faculdade censora, o Judiciário poderia coibi-la no abuso. Na prática, é incompreensível que uma peça seja julgada inocente pelo público das metrópoles e escandalize os espectadores do Interior. Mas a diferença de critérios limita a escolha do repertório (p. 106).

Partindo do pressuposto de que cabia aos Estados a censura dos divertimentos públicos, *A Volta ao Lar* estreia em 1967, no Rio de Janeiro e fica quatro meses em cartaz. Quando a produção é trazida a São Paulo, é proibida pela censura do Estado de São Paulo na véspera da estreia da temporada paulistana (Rito, p.129). O elenco e a produção são obrigados a parar a montagem.

Os jornais do período passam a noticiar o processo de censura e busca de liberação da peça. *O Estado de São Paulo*, por exemplo, noticiou em 3 de março de 1968 que Fernando Torres viajaria no dia seguinte a Brasília para, na Justiça Federal, tentar conseguir a liberação do texto:

> Disse-nos o diretor-empresário [Fernando Torres ao jornal] que, tendo recebido o texto de Pinter com 52 cortes, foi anteontem ao Rio, com o objetivo de dirigir-se ao prof. Gama e Silva, ministro da Justiça. No recurso que interpôs, pediu a liberação de 'A volta ao lar', por equidade, considerando que 'Navalha na carne', 'Dois perdidos numa noite suja' e outras obras haviam sido liberadas pela Censura. Acrescentou no documento que Harold Pinter é autor de fama internacional, já tendo sido premiado em Londres, além de ser 'Cavaleiro do Império Britânico'. Alegou ainda Fernando Tôrres que a peça foi levada, na íntegra, durante 4 meses, no segundo semestre de 1967, no Rio de Janeiro.
>
> Lembra ainda Fernando Torres que submeteu o texto à Censura em Brasília, no dia 30 de janeiro, so (sic) tendo recebido a relação dos cortes no último dia 28 [de fevereiro], o que prova mais uma vez a dificuldade de diálogo com um órgão não descentralizado do Governo Federal (p.27).

Na entrevista, Torres comenta ainda sobre a temporada do Rio. Além dos elogios da crítica, o público superou os 50 mil espectadores "sem que a sociedade brasileira fosse abalada em seus alicerces" (p.27). É importante mencionar que além de indicar outras peças do período que também haviam tido problemas com a Censura e haviam sido liberadas, assim como a temporada carioca de *A Volta ao Lar*, um dos principais argumentos de Fernando Torres é o status artístico e social do dramaturgo, que havia recebido do título de Cavaleiro do Império Britânico em 1966. Este fato reafirma a noção de que o status social e artísticos obtidos por Harold Pinter seriam indicativos de que sua obra não era obscena ou imoral,

contradizendo assim a leitura dos censores do período. Obviamente, Torres – em uma linguagem altamente pinteriana – indica através do não-dito que os censores não eram capazes de reconhecer a qualidade artística do texto e de seu autor, que havia sido reconhecida e estava acima de qualquer discussão no âmbito internacional.

Os 52 cortes propostos pela censura em *A Volta ao Lar* lidavam com termos considerados "palavrões". De acordo com Cristina Costa, o Arquivo Miroel Silveira – acervo que compila processos de censura feitos em São Paulo, antes da federalização da Censura – utiliza as seguintes categorias para analisar os cortes impostos pela censura: censura de ordem moral, de ordem política, de ordem religiosa, de ordem social e temas secundários (op. cit., p. 25). Assim, tudo o que foi censurado em *A Volta ao Lar* pode ser considerado como censura de ordem moral, mesmo que as motivações para os cortes do texto nunca fossem reveladas pelos censores.

Após a censura do texto e do início da discussão sobre a peça nos jornais, Millôr Fernandes foi acusado pelo jornal O Globo de ter inserido palavrões na obra para torná-la mais picante. Como resposta, Millôr escreve o artigo "Palavrões e palavrinhas", que é publicado no Jornal da Manhã em 31 de março de 1968. Ali, o tradutor faz uma análise acerca da linguagem e da carga semântica atribuída às palavras, indicando que a violência proposta pela linguagem da peça apenas reflete o ambiente e contexto violento nos quais a peça se dá (1976, p. 125) – fato que alguns críticos também identificaram e utilizaram como meio de justificar a linguagem violenta e baixa utilizada pelas personagens, o que isentaria a peça de qualquer imoralidade. Além disso, o tradutor faz uma breve análise de alguns trechos do texto original em inglês – apontando os termos ofensivos em sua contraparte inglesa –, comprovando assim sua "inocência" e a de sua tradução de uma forma altamente irônica. Conclui então:

> Não há, pois, que se horrorizar com o palavrão. Tudo é palavrão e nada é palavrão. Palavras e expressões tais como "tira, bota, mais, mexe, aí não, é muito grande, que

> coisa enorme, etc.." não são palavrões e, pelos critérios da censura, posso publicá-las livremente, que é o que estou fazendo. Se o leitor achou essas palavras indecentes é porque colocou-as num contexto de sua própria criação. A imoralidade é sua (p. 125-6).

Obviamente, apesar de, em suas palavras, caracterizar como imoral o público, que é o responsável por atribuir a carga semântica às palavras, Millôr Fernandes está criticando, na realidade, a própria censura que, ao ver no texto uma suposta imoralidade, na realidade está refletindo a sua própria condição.

Após Fernando Torres e Ziembinski negociarem os cortes ou manutenção dos palavrões no texto em Brasília, a liberação é finalmente dada e a peça estréia em 29 de março de 1968. Assim noticiou O Estado de São Paulo sobre a ocasião:

> "Quem gosta de palavrões não deve assistir 'A volta ao lar'. Das 5 mil palavras do texto de Harold Pinter, apenas 59 são palavrões, o que representa uma proporção mínima. Mas quem gosta de bom teatro, que reúne peça e desempenho de qualidade, não pode privar-se de ir ao Teatro Maria Della Costa, a partir de hoje, às 21 horas". Estas são as palavras do diretor Fernando Torres, que lança agora aquilo que chama de reedição e não remontagem do espetáculo, liberado para maiores de 21 anos, depois que o prof. Gama e Silva, ministro da Justiça, reformou a decisão da Censura, que havia feito 52 cortes na obra.

Fernanda Montenegro, nossa Ruth, relembra a discussão de Fernando Torres e Ziembinski em Brasília:

> Ziembinski chegou para a censora, e, com lágrimas nos olhos, barganhou: "Se a senhora cortar o meu 'olho do cu', vai acabar com o meu papel. Então vamos fazer o seguinte: eu lhe dou os dois 'cagalhões', as bimbadas, que também aparecem no texto, e a senhora devolve, por favor, o meu 'olho do cu'. E assim, ponto por ponto, Fernando e Ziembinski avançaram e recuaram na obtenção da liberação do texto" (apud Rito, op. cit., p. 130).

Ziembinski referia-se a cena em que Max discute com o irmão Sam e diz "Você não é nada. Você é incapaz de diferenciar a caixa de marchas do olho do cu". Por mais cômica que a lembrança da atriz seja, este era nível do processo de barganha pelo qual os artistas precisavam passar quando os textos teatrais eram censurados.

Fernanda Torres relembra ainda o sentimento de insegurança durante o período, já que grupos organizados da sociedade passaram a se tornar uma ameaça às peças censuradas. No caso de *A Volta ao Lar*, a atriz comenta que o Movimento Campanha da Mulher pela Democracia (Camde) fazia protestos diários no meio do espetáculo (p. 129). O clima de insegurança era real:

> O pânico e a violência política eram de tal ordem que, diante das ameaças telefônicas e das invasões do CCC [Comando de Caça aos Comunistas], em quase todos os teatros da cidade de São Paulo, cada elenco tinha um artista armado. No nosso elenco era Perry Sales. Como já tinham invadido e espancado o elenco de *Roda Viva*, e ameaçado brutalmente o Teatro de Arena, muitas e muitas vezes no Teatro Maria Della Costa, onde representávamos *A Volta ao Lar*, de Harold Pinter – diante das ameaças de bomba na sala de espetáculo –, a peça só começava depois de tudo vistoriado pela polícia (idem, p. 131).

Fernanda Torres aponta então uma visível contradição: a polícia, que era responsável pela repressão da classe artística como um todo, também era a responsável pela proteção destes mesmos artistas contra as organizações paramilitares de extrema direita. Naquele período, a realidade era crua, violenta e ambígua – o que, ironicamente, parecia saído de uma obra do próprio Harold Pinter.

Os processos de censura à peça *A volta ao lar* e a outras peças montadas no mesmo período, como *Dois perdidos numa noite suja*, de Plínio Marcos, tiveram grande exposição na mídia. A questão da Censura no país foi abertamente discutida e teve uma importante repercussão: todas as polêmicas do período fizeram com que a censura fosse incorporada à Polícia Federal, deixando de ser estadual em 1970, obtida através do Ato Institucional n° 5, o AI-5, de 1968 (Costa, op. cit., p. 13).

A discussão sobre legitimidade da Censura em textos teatrais como *A Volta ao Lar* foi tão intensa no período que a solução encontrada foi a unificação de seus processos, tornando ainda mais rígido o poder governamental sobre as mais diversas formas artísticas. Rigidez

esta que também é marca característica do período de vigência do AI-5, que perdurou até 1978 e delimita o período mais árduo de nossa Ditadura.

Parece paradoxal lembrar que, associada às obras de vários outros artistas ingleses do mesmo período, a obra de Harold Pinter tenha colaborado para a discussão sobre a legitimidade da censura exercida pelo escritório do Lord Chamberlain no Reino Unido, a qual conseguiu, também em 1968, acabar com a censura teatral que havia sido instituída em 1737.

Em terras brasileiras a discussão tomou um caminho muito mais obscuro do que na Inglaterra: ao invés de dissolver completamente os métodos imprecisos e arbitrários impostos pela Censura, as controvérsias em relação à censura de diferentes obras do período levaram a uma solução ainda mais severa e intransigente à classe artística brasileira. A unificação e federalização da Censura cerceou cada vez mais a liberdade artística e criadora não só do teatro, mas de todos os campos artísticos brasileiros do período.

Assim, a primeira montagem brasileira de *A Volta ao Lar* está inserida em um momento crucial da cultura e, principalmente, da história brasileira, tendo tido papel importante na problematização da imposição do processo de censura, assim como do despotismo e da iniquidade dos métodos utilizados em tal processo. Por isso, tal montagem, assim como a peça, – aliada às montagens de outras obras de dramaturgos brasileiros – deve ter um lugar reconhecido na história do teatro brasileiro e de sua luta pelos direitos da classe artística durante os anos da Ditadura Brasileira.

Dada a magnitude da restrição no teor crítico, os censores foram incapazes de compreender a obra em níveis mais complexos e se ativeram ao nível superficial das palavras utilizadas, eliminando muitos dos termos considerados fortes e imorais sem considerar a função desses vocábulos; muitos dos críticos do período também foram responsáveis pela consolidação de tal problemática, já que eles não foram capazes de superar tal discussão. É inegável o fato de que tais críticos precisavam se posicionar em relação à Censura e as suas

práticas, contudo, eles acabaram caindo na mesma armadilha da leitura rasa feita pelos censores.

Pesquisas mais extensas acerca da referida montagem e de seu contexto histórico e social devem ser feitas. São poucos os materiais disponíveis que nos auxiliam na compreensão dessa importante parte de nossa história teatral, tornando a discussão da primeira montagem de *A Volta ao Lar* no Brasil um tema extremamente intricado. Nosso objetivo, por ora, é apenas levantar na discussão do teatro brasileiro na década de 1960 a repercussão imediata e importância de *A Volta ao Lar*.

6. Considerações finais

Este estudo propôs um viés crítico diferente para a análise de *The Homecoming*, de Harold Pinter. Nossa proposta era de nos distanciarmos das leituras que aproximam a obra dos conceitos de Teatro do Absurdo – tal como configurado pelo crítico Martin Esslin na década de 1960, para descrever um conjunto de dramaturgos europeus no período pós-guerra – ou da leitura psicanalítica da obra – em que são identificadas as similaridades da construção formal da peça aos processos de análise e interpretação dos sonhos ou do chamado complexo de Édipo, conforme teorizados por Sigmund Freud. Nosso objetivo era demonstrar que a peça (apesar de sua ambiguidade e impossibilidade de verificação dos fatos e falas das personagens que vemos no palco) tem relações diretas com o momento sócio-histórico e cultural da Inglaterra na década de 1960.

The Homecoming se afasta consideravelmente das primeiras peças de Harold Pinter, que foram categorizadas como comédias de ameaça e estavam mais próximas de outras obras do cânone do Teatro do Absurdo mais tradicional – aquele que foi analisado por Esslin quando tentou levantar um grupo de características relativas a um grande número de obras de diversos dramaturgos que, apesar das diferenças estéticas e estratégicas na construção formal de suas peças, deixavam transparecer em suas peças as incertezas e a falta de lógica vivenciadas pelos europeus logo após as duas Guerras Mundiais que haviam assolado o continente no início do século XX. Neste contexto, o texto de Harold Pinter propunha uma volta ao um teatro mais tradicional, ligado ao drama burguês.

Contudo, como observamos anteriormente, Pinter utiliza a matriz do teatro dramático (ao qual estava muito acostumado por conta de sua carreira como ator de companhias em repertório em sua juventude) de uma forma subversiva, pois o texto de *The Homecoming* não

dá à plateia a possibilidade de verificar a veracidade das palavras das personagens, colocando assim em questão a suas reais intenções nas falas e ações durante a peça.

Apesar de Michael Billington (op.cit.) indicar a possibilidade de o texto da peça reimaginar parte da vida e um evento específico da vida de Morris Wenick – amigo de infância do dramaturgo, que viveu uma situação próxima da ocorrida em *The Homecoming* –, parece-nos que a peça trata de algo além da experiência individual, pois, como Harold Pinter acreditava, um artista não escreve a partir de um vácuo.

Ruth, por exemplo, apesar de ser extremamente misteriosa, não poderia ter aparecido em outro momento da história do teatro britânico: sua postura, suas atitudes e, principalmente, sua escolha final e sua significação seriam impensáveis antes da década de 1960. As então recentes lutas e conquistas da segunda geração dos movimentos feministas do período certamente viabilizaram o tratamento específico dado por Harold Pinter à personagem.

Antes de tais movimentos feministas, Ruth e sua decisão de se tornar uma prostituta e servir à família de seu esposo, deixando seu cônjuge, filhos e vida de esposa de classe média na América, seriam certamente desenvolvidos a partir de uma lógica moralista, visando uma demonstração exemplar da vitória da virtude ou a decadência causada pela libertinagem da personagem.

Não obstante, a peça se recusa a enquadrar a sua ação em uma moldura moralista. Em nenhum momento Ruth é exaltada ou denegrida por suas ações ou escolhas – nem mesmo por seu passado (por mais fragmentário e incerto que ele seja configurado pela personagem). A falta deliberada de posicionamento moral ou de um ponto de vista identificável da obra em relação às próprias personagens talvez seja um dos principais fatores que levam boa parte do público a demonstrar relutância quanto ao conteúdo temático em *The Homecoming*.

Como vimos em *A Profissão da Sra. Warren*, apesar de tocar no mesmo delicado tema da prostituição, Bernard Shaw indica nas falas da Sra. Warren uma sina que a leva à vida de

prostituta. Mesmo que Shaw também não se utilize de procedimentos que categorizem a personagem como pervertida ou obscena, evitando assim um maniqueísmo moral no tratamento da personagem ou da prostituição, fica claro que a Sra. Warren está em desacordo com o que é esperado pela sociedade. O dramaturgo também aponta através do mesmo tema a hipocrisia encontrada na religião e nas relações políticas e econômicas estabelecidas na sociedade britânica do período. O objetivo de Shaw é discutir não exatamente a visão da sociedade acerca da prostituição, mas da dignidade das pessoas envolvidas e do caráter de tal negócio que diversas instituições solidamente "morais" igualmente apresentam.

Já Harold Pinter se recusa a apresentar um ponto de vista que atribua valor ao que acontece no palco entre as personagens. Ao fazer com que Ruth escolha a prostituição e possa eventualmente encontrar nessa possibilidade um meio de libertação de uma vida que a personagem considera opressora – a de esposa, mãe e dona de casa –, a peça parece indicar que naquele momento (ou seja, nos anos 1960), a mulher tinha uma possibilidade de escolha mais ampla, algo que seria impensável anteriormente. Porém, as vitórias feministas do período não haviam redefinido por completo os preceitos estabelecidos anteriormente pelo sistema patriarcal.

A ambivalência de Ruth é positiva, pois aponta a questão da posição da mulher na sociedade através de uma visão complexa, instigante e que necessita de reflexão por parte do espectador. Não há respostas simples ou pré-fabricadas na obra de Harold Pinter, já que suas peças não assinalam prontamente os caminhos interpretativos e críticos a serem seguidos pelo público.

Essa ambiguidade também está na estrutura da obra, uma vez que *The Homecoming* se utiliza da matriz do drama burguês tradicional, ou drama rigoroso, subvertendo-a. Apesar da ação acontecer na sala de estar da casa da família de Max e ainda ser "primária" – nas palavras de Szondi (op.cit.) –, ou seja, não ser a representação de algo exterior à própria

história – tal qual no drama burguês –, o público já não mais é levado a estabelecer uma relação de identificação com uma personagem específica ou um grupo de personagens.

O drama rigoroso pede que a plateia crie uma relação de adesão ao ponto de vista exposto pela obra e, consequentemente, aceite passivamente a lógica que estrutura as relações sociais representadas. Harold Pinter, por outro lado, apesar de apresentar elementos tradicionais desse tipo de peça (relações familiares, a sala de estar, os conflitos interpessoais, etc) se nega a seguir tal processo e, assim, estabelece uma barreira que impossibilita a identificação entre o espectador e as personagens. Assim, a plateia se mantém afastada daquele segundo mundo insólito que observa, apesar de estar imersa neste mesmo mundo.

O ceticismo da plateia reflete a desconfiança que está presente nas atitudes das próprias personagens. Se no drama rigoroso o diálogo é o elemento principal e responsável por apresentar, desenvolver e solucionar os conflitos que fazem com que o enredo progrida, em *The Homecoming* as falas das personagens são quase crípticas em relação ao que querem dizer (é necessário compreender muito mais do que as palavras que estão realmente sendo ditas) e não levam à ação. Deste modo, poderíamos dizer que o mundo evocado pela obra de Harold Pinter é cercado de incertezas tanto para as personagens em palco quanto para a plateia que assiste às peças do dramaturgo.

Outra característica comum ao drama burguês é o distanciamento entre o mundo real (histórico) e a diegese: não há relações entre um e o outro. Em *The Homecoming* isto aparentemente se mantém; contudo, os conflitos estabelecidos entre as personagens no palco retomam, de alguma forma, conflitos de ordem social do período. Exemplos disto são o questionamento da posição e função social da mulher – que é revisto na construção de Ruth – e as mudanças sociais que – para o bem ou para o mal – estavam acontecendo na Europa pós-Guerra, na obra reelaborados nos constantes embates entre Max e seus filhos: a velha ordem do mundo, representada por Max, sente-se deslocada na nova ordem que está se afirmando.

Portanto, apesar de não haver nenhuma indicação clara no texto dramático de que o público deve valer-se de sua experiência no mundo real para compreender o que está ocorrendo no palco, é inegável que ao relacioná-los, o espectador da peça tem diante de si um maior leque de hipóteses interpretativas. A própria falta de (in)validação moral impede a existência do drama absoluto, tal como teorizado por Peter Szondi: na ausência de uma fábula moralizante que dê unidade à ação, cabe ao espectador olhar ao mundo à volta (portanto histórico e não-absoluto) na busca de sentido.

The Homecoming não pode ser classificada como uma obra que remete unicamente ao Teatro do Absurdo porque tal leitura diminui as camadas interpretativas da peça. Apesar de parte da obra retomar esse teatro, a peça não quer apenas demonstrar a falta de lógica e sentido da vida de uma sociedade que enfrenta as agruras do pós-Guerra. Em 1965 (vinte anos após o fim da Segunda Guerra Mundial) a sociedade inglesa já vivia um período de maior estabilidade, se comparado às épocas de Guerras e logo após o fim da Segunda Guerra Mundial. Contudo, a lógica e o sentido dessa nova vida não são apenas expressos, mas também são questionados por Harold Pinter. Apesar de retomar alguns processos do Teatro do Absurdo, The Homecoming parece ir além de sua matriz principal – aquela descrita por Martin Esslin (op. cit.).

Similarmente, a leitura psicanalítica que tenta localizar na peça os processos de elaboração onírica e edipianos reduz os conflitos da peça a traços que poderiam ser entendidos como inerentes à Humanidade através dos tempos, sem nenhuma relação com o seu momento sócio-histórico. Apesar de tal leitura fornecer importantes instrumentos para a assimilação de alguns traços específicos presentes na obra, como a condensação das imagens de Ruth e Jessie, é importante termos em mente que os conflitos apresentados por Pinter não são imanentes à experiência humana como um todo. Todos os embates apresentados na peça

têm relação direta com a experiência de uma sociedade que, na década de 1960, passava por um momento de transição.

Ainda no que tange à contextualização, mesmo que a obra tenha uma relação clara com a sociedade inglesa, os conflitos instituídos na peça também fizeram sentido para sociedade brasileira do mesmo período. Em 1968, quando *A Volta ao Lar* foi montada pela primeira vez no Brasil, nosso teatro e a classe artística como um todo questionavam parte dos princípios sociais de um país que vivia em uma Ditadura militar.

A censura ao texto de Pinter (que foi baseada em elementos superficiais e quase irrelevantes, quando levados em consideração com o todo da peça) e a sua repercussão foram essenciais ao questionamento da Censura como instituição; do tipo de análise e leitura então utilizados pelos censores, de sua obrigatoriedade e, principalmente, da aleatoriedade de seus processos. Obviamente, ao questionar o processo de *A Volta ao Lar*, os críticos questionam a Censura e sua real necessidade para a sociedade. Em uma estratégia quase pinteriana, porém, a instituição nunca é atacada diretamente e é preciso ler nas entrelinhas do que realmente é dito.

Infelizmente, tal debate – que claramente visava a um embate à censura na sociedade brasileira (tal qual os artistas britânicos conseguiriam no mesmo ano de 1968) –, de certo modo, contribuiu para a restrição ainda mais feroz da produção artística com a federalização da Censura. Obviamente, tal passo também está ligado à instituição do Ato Institucional 5, o AI-5, que enrijeceu o sistema da Ditadura militar como um todo no Brasil inteiro e objetivava uma consolidação do poder governamental diante da sociedade brasileira em todos os seus campos, não só o artístico.

A primeira montagem brasileira, apesar de pouco explorada por nossos estudiosos no âmbito nacional, faz parte de um grupo de peças importantes para a história de nosso teatro. Registros e dados acerca da estreia de *The Homecoming* nos palcos brasileiros são escassos,

mas uma pesquisa direcionada neste sentido poderia possivelmente recuperar parte desses documentos, exaurindo todas as fontes documentais que mencionam e analisam a primeira montagem de *A Volta ao Lar*.

Por fim, poderíamos voltar à fala evocada pelo título deste estudo. Na citação, que remete ao Ato I, Ruth diz "If you take the glass... I'll take you", nesta cena em que flerta com Lenny. A fala da protagonista condensa boa parte das características da obra como um todo: em uma primeira leitura, encontramos uma linguagem simples e cotidiana; contudo, uma análise mais profunda revela que há muito mais do que podemos encontrar nesse nível superficial.

A frase de Ruth evoca a linguagem da sedução – tida como algo característico do feminino – pois as palavras escondem uma proposição indireta, mas claramente sexual. Porém, não só isso: o tom de ameaça também está presente na hipótese e no resultado da condição apresentados. Tal ameaça evidentemente se liga à ideia de violência que é tão presente nas relações interpessoais entre todas as personagens da peça. A violência semioculta nas palavras da personagem cumpre um papel específico: o estabelecimento de uma relação de poder entre as personagens, claramente demarcando Ruth como a pessoa ativa e dominante no relacionamento recém estabelecido.

Ademais, a sentença conta com a presença de uma breve pausa – elemento característico da obra pinteriana e um dos princípios essenciais que criam a sensação do *pinteresque*. Seria a pausa um momento de hesitação de Ruth? Para que a personagem possa organizar suas ideias e concluí-las da melhor forma, certificando-se de que ela seja compreendida pelo outro? Para que se crie uma ênfase na possível consequência dos atos de Lenny? Para confundir o outro?

A resposta parece ser afirmativa para todas as possibilidades apontadas. A ambiguidade das peças de Harold Pinter não está contida apenas nas falas das personagens. A forma adotada em tais obras também é ambígua, pois resvala em várias matrizes (sejam elas

localizadas no drama burguês ou no Teatro do Absurdo), eliminando a possibilidade de uma compreensão rápida ou óbvia e sem esforços por parte do público.

A ambiguidade do texto pinteriano não implica que as personagens não entendam o que esteja acontecendo em cena. Após a fala mencionada, Lenny reage e pergunta a Ruth se ela está fazendo algum tipo de proposta a ele. É incontestável que Lenny é capaz de compreender todos os níveis complexos escondidos na fala de Ruth – contudo, num mundo em que a comunicação e a linguagem são ambíguas, a hesitação parece ser a única saída para as personagens.

O mesmo processo acontece com o público. A obra pode causar uma sensação de perplexidade porque não se é possível interpretar imediatamente o que ocorre no palco. Não obstante, isto não quer dizer que a plateia fique completamente confusa em relação ao que está acontecendo na peça e seu significado como um todo – algo que parece ser característico às obras consideradas como pilares do Teatro do Absurdo tradicional.

Na realidade, nós, como público, conseguimos depreender significados para *The Homecoming*, contudo, a peça não nos oferece elementos o suficiente para testarmos nossas hipóteses e chegarmos a uma conclusão que crie uma lógica interna ao mundo diegésico, tal qual no teatro tradicional. Para tal, é necessário que os espectadores saiam do mundo criado pela peça, evoquem a sua própria realidade, estabeleça relações e voltem ao plano da diegese com hipóteses mais fundamentadas.

Tal processo cria um sistema complexo de recepção e análise da peça, o qual não é capaz de criar respostas únicas. É aí que está o ponto central para a apreciação da peça (e da obra de Harold Pinter): se a literatura é uma reorganização do mundo em termos de arte, como afirma Antonio Candido, ela não deve oferecer respostas simples e descomplicadas para os problemas apontados, pois não há tais resoluções no mundo real.

É inegável que, como público de uma determinada obra de arte que apresenta uma lógica simplória, nos sentimos satisfeitos, felizes e até mesmo apaziguados quando encontramos na ficção todas as respostas necessárias para estabelecermos uma linha de raciocínio coerente para a compreensão do todo. Porém, tal sistema não pode ser aplicado na percepção de nossa própria realidade e, assim, tais obras falsificam o mundo que pretendem reorganizar em termos artísticos.

Harold Pinter, em *The Homecoming*, assim como em toda a sua obra, demonstra repúdio a esse tipo de falsificação artística do mundo e de sua lógica, apresentando ao público um mundo multifacetado e complexo que ecoa a realidade do mundo em que esse mesmo público vive. Assim como em nossa experiência cotidiana, não há soluções claras ou simples. Consequentemente, o mundo pinteriano deliberadamente não fornece pistas incontestáveis para que o espectador consiga decifrá-lo. Ao propor a presente de leitura da peça, queríamos ampliar as possibilidades de análise, interpretação e compreensão do texto de Harold Pinter, oferecendo um ponto de vista distinto do que é tradicionalmente oferecido pela fortuna crítica não só da obra em questão, mas da obra de Harold Pinter como um todo.

7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

A VOLTA AO LAR. Direção: Peter Hall. São Luís: Lume Filmes, s/d. DVD.

ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu Duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BARTHES, Roland. "O Efeito do Real", in *O Rumor da Língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2001. Páginas: 181 – 191.

BAßLER, Moritiz. "Realismo, serialidade e fantástico. Variedades da narrativa de língua alemã na atualidade", in *Pandaemonium Germanicum*. São Paulo, v. 19, n. 27, abril-maio 2016. Páginas: 77 – 102.

BAKER, William. *Harold Pinter*. Londres/ Nova York: Continuum, 2008.

BENNETT, Michael Y. *Reassessing the Teatre of the Absurd: Camus, Beckett, Ionesco, Genet, and Pinter*. Nova York: Palgrave Macmillan, 2011.

BENSKY, Lawrence. "Harold Pinter", in WAGER, Walter (ed.) *The Playwrights Speak*. Londres e Harlow: Longmans, Green and Co. LTD, 1969. Páginas 136 – 149.

BECKETT, Samuel. *Three Novels: Molloy, Malone Dies, The Unnamable*. Nova York: Grove Press, 2009.

BILLINGTON, Michael. *Harold Pinter*. Londres: Faber and Faber, 2007.

BÜRGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

BURKMAN, Katherine H. *The Dramatic World of Harold Pinter: Its Basis in Ritual*. Columbus: Ohio State University Press. 1971.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: T.A. Queiroz/ Publifolha, 2000.

CAHN, Victor L. *Gender and Power in the Plays of Harold Pinter*. Wipf and Stock Publishers. Eugene: Wipf and Stock Publishers, 2011.

COSTA, Cristina (org.). *Censura, Repressão e Resistência no Teatro Brasileiro*. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2002.

COSTA, Iná Camargo. *Nem Mais uma Lágrima: Teatro Épico em Perspectiva Dialética*. São Paulo: Nanquim Editorial, 2012.

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

DORFMAN, Ariel. *El Absurdo entre Cuatro Paredes: El Teatro de Harold Pinter*. Santiago: El Espejo de Papel, 1968.

ELENCO deseja peça completa. *O Estado de São Paulo*, São Paulo. 03 de março de 1968. P. 27.

ESSLIN, Martin. *Pinter: a study of his plays*. Nova York: Norton, 1976.

_____. *The Theatre of the Absurd*. Nova York: Vintage Books. 2001.

FERNANDES, Millôr. (1968) "Palavrões e Palavrinhas", in PINTER, Harold. *A Volta ao Lar*. São Paulo: Abril Cultural, 1976. Páginas: 121 – 130.

FRASER, Antonia. *Must You Go?: My Life with Harold Pinter*. [edição digital em epub] Nova York: Nan A. Talese/ Doubleday, 2010.

GABBARD, Lucina Paquet. *The Dream Structure of Pinter's Plays: A Psychoanalytic Approach*. Nova Jersey: Associated University Presses, Inc., 1976.

GANZ, Arthur (ed.). *Pinter: a collection of critical essays*. Nova Jersey: Prentice-Hall, 1972.

GORDON, Robert. *Harold Pinter: The Theatre of Power*. Michigan: The Michigan University Press, 2013.

GUSSOW, Mel. *Conversations with Harold Pinter*. Nova York: Grove Press, 1996.

HAYMAN, Ronald. *Harold Pinter*. Nova York: Frederick Ungar Publising Co., 1973

HINCHLIFFE, Arnold. *Harold Pinter* [edição digital em pdf]. Londres: Macmillan, 1976.

HILL, Clara E., THOMPSON, Barbara J. e LADANY, Nicholas. "Therapist Use of Silence in Therapy: A Survey", in *Journal of Clinical Psychology*. Nova Jersey, v. 59, n. 4, abril. 2003. Páginas: 513 – 524

HOLLIS, James R. *Harold Pinter: The Poetics of Silence*. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1970.

HOLLEDGE, Julie. "A Doll's House", in SMITH, Bonnie G. *The Oxford Encyclopedia of Women in World History – volume 2*. Nova York: Oxford University Press. 2008. Página: 81.

HOT CHIP. "The Warning", in *The Warning* [CD]. Londres: EMI, 2006.

IBSEN, Henrik. *Casa de Bonecas*. São Paulo: Editora Veredas, 2007.

INNES, Christopher. *Modern British Drama: 1890 – 1990*. Cambridge: Cambridge Press, 1982.

_____. *Avant garde theatre, 1892-1992*. Londres, Nova York: Routledge, 1993.

IONESCO, Eugène. *O Rinoceronte*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

KANE, Leslie (ed.) *The Art of Crime*: *The Plays and Films of Harold Pinter and David Mamet*. [edição digital em pdf]. Nova York/ Londres: Routledge, 2004.

KENNY, Colum. *The Power of Silence: Silent Communication in Daily Life*. Londres: Karnac Books, 2011.

KERR, Walter. *Harold Pinter*. Nova York/ Londres: Columbia University Press, 1967.

LAHR, John e LAHR, Anthea (ed.). *A Casebook on Harold Pinter's* The Homecoming. Londres: Davis-Poynter, 1974.

LAPLANCHE, J. e PONTALIS, J.B. *Vocabulário da Psicanálise*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

LEVIN, Bernard. (1970) *The Pendulum Years: Britain in the Sixties*. Cambridge: Icon Books, 2003.

MARCUSE, Herbert. *An Essay on Libertation*. Boston: Beacon Press, 2000.

_____. *One Dimensional Man: Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society*. Boston: Beacon Press, 1966.

NAISMITH, Bill. *Harold Pinter:* The Birthday Party*,* The Caretaker*,* The Homecoming*: A Faber Critical Guide*. Londres: Faber and Faber, 2000.

ORR, John. *Tragicomedy and Contemporary Culture: Play and Performance from Beckett to Shepard*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire : Macmillan, 1991.

OSBORNE, John J. *Look Back in Anger*. Londres: Faber and Faber, 1975.

OXFORD DICTIONARIES. *Oxford English Dictionary Online*. 2006. Disponível em www.oed.com/. Acesso em 18 de Agosto de 2013.

PEACOCK, D. Keith. *Harold Pinter and the New British Theatre*. Westport: Greenwood Press, 1997.

PINTER, Harold. "Writing for myself", in *Harold Pinter: Plays 2*. Londres: Faber and Faber. 1996. Páginas: vii – xi.

_____. "The Lover", in *Harold Pinter: Plays 2*. Londres: Faber and Faber, 1996. Páginas: 147 – 184.

_____. "The Homecoming", in *Harold Pinter: Plays 3*. Londres: Faber and Faber, 1997. Páginas: 13 – 90.

_____. *A Volta ao Lar*; tradução Millôr Fernandes. São Paulo: Peixoto Neto, 2007.

_____. “Introduction”, in *Harold Pinter: Plays Four*. Londres: Faber and Faver, 2011. Páginas vii – xii.

_____. *Various Voices: Sixty years of prose, poetry, politics 1948- 2008*. [edição digital em epub] Londres: Faber and Faber, 2013.

RABY, Peter (ed.) *The Cambridge Companion to Harold Pinter*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

REGAL, Martin S. *Harold Pinter: A Question of Timing*. Londres: Macmillan, 1995.

RITO, Lucia. *Fernanda Montenegro em o Exercício da Paixão*. Rio de Janeiro: Rocco, 1990.

ROUBINE, Jean-Jacques. *Introdução às Grandes Teorias do Teatro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

ROSENFELD, Anatol. “Teatro agressivo”, in *Texto/Contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 1996. Páginas: 45 – 57.

SAKELLARIDOU, Elizabeth. *Pinter’s Female Portraits: a study of female characters in the plays of Harold Pinter*. Londres: Macmilan, 1988.

SHAW, Bernard. *Mrs Warren Profession*, in *Plays Unpleasant*. Londres: Penguin Books, 2001. Páginas 179 – 286.

_____. *A profissão da Sra. Warren: peça em 4 atos*. São Paulo: Editora Peixoto, 2004.

STYAN, J. L. *Modern drama in theory and practice – volume 2: Symbolism, Surrealism and the Absurd*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Moderno [1880- 1950]*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

TAILOR-BATTY, Mark. *The Theatre of Harold Pinter*. Londres: Bloomsbury Methuen Drama, 2014.

TMDC lança ‘Volta ao Lar’. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 29 de março de 1968. P. 10.

WAGER, Walter (ed.) *The Playwrights Speak*. Londres e Harlow: Longmans, Green and Co. LTD, 1969.

WELLWARTH, George. *The Theater of Protest and Paradox: Developments in the Avant-Garde Drama*. New York: New York University Press, 1971.

WILLIE, Andrew. *Sex on Stage: Gender and sexuality in post-War British Theater*. Bristol / Chicago: Intellect Books. 2009.

WONG, Jane Yeang Chui. *Affirming the Absurd in Harold Pinter*. Nova York: Palgrave Macmillan, 2013.

APÊNDICE

Os textos a seguir, apesar de lidarem com *The Homecoming*, fogem do escopo geral delineado pelo presente trabalho. Por conta disto, estão inseridos no apêndice do texto. O primeiro escrito tenta analisar brevemente uma versão cinematográfica da peça. Esta versão teve como diretor Peter Hall (também diretor da primeira montagem da obra, em 1965) e conta com a maior parte do primeiro elenco da peça. Harold Pinter também colaborou com tal adaptação de sua obra.

Assim, a versão cinematográfica de *The Homecoming* é o material mais próximo que se tem da primeira montagem do texto. Já que a encenação teatral é uma forma de arte efêmera, não se pode reconstituir uma apresentação da primeira montagem do texto. Contudo, a versão cinematográfica pode nos dar pistas de como tal montagem se deu. Nossa análise da versão da peça para as telas do cinema busca entender como as características do teatro pinteriano foram traduzidas para um meio artístico diferente, procurando entender o funcionamento geral destas mesmas características.

A segunda parte do apêndice compila os textos encontrados no programa das temporadas carioca e paulistana de *A Volta ao Lar*, em 1967 e 1968. Como tais textos não são facilmente encontrados e demonstram o tipo de crítica teatral direcionada à peça, eles são apresentados de forma integral, visando a preservação dos mesmos.

I. *The Homecoming* nas grandes telas: um estudo da versão cinematográfica

Harold Pinter esforçou-se por criar um conjunto de características que se tornaram qualidades essenciais de sua obra e hoje são facilmente reconhecidas pelo público, influenciando até mesmo outros dramaturgos. Por ser essencialmente um homem de teatro, as peças do dramaturgo são planejadas para a realização nos palcos. Contudo, com a grande exposição e aceitação de Pinter nos meios teatrais, seus escritos rapidamente foram solicitados para outras mídias, como o rádio, televisão e, principalmente, o cinema.

Assim, uma questão se coloca: como manter tais características em mídias tão distintas e tão diferentes dos palcos teatrais? É isto que tentaremos analisar aqui, enumerando brevemente a seguir alguns apontamentos sobre o pinteresco na versão cinematográfica de *The Homecoming*.

As características do pinteresco são tão caras à obra de Harold Pinter como um todo que, quando a peça em estudo foi transposta para o cinema, a forma adotada pela adaptação teve que entrar em harmonia com o seu estilo. Produzida através do projeto American Film Theatre – que adaptou algumas peças como *As Criadas*, de Jean Genet; *The Iceman Cometh*, de Eugene O'Neill, *O Rinoceronte*, de Eugène Ionesco e *Galileu Galilei*, de Bertold Brecht para o cinema – a versão cinematográfica da peça foi lançada em 1973 e teve Peter Hall como diretor – mesmo responsável pela direção da montagem original em Londres.

O roteiro ficou a cargo do próprio dramaturgo e trouxe pouquíssimas alterações em relação ao texto original. Apenas algumas falas foram suprimidas e poucas cenas que retratam as personagens em ambientes exteriores à casa foram inseridas. O elenco também é majoritariamente o mesmo da montagem original londrina.

As características do teatro pinteriano são transpostas no filme através de elementos como o enquadramento. Não é incomum que no filme as personagens sejam retratadas de

costas para a câmera, mesmo que elas estejam falando. Assim, se a função principal da linguagem para as personagens de Pinter é manter o falante opaco em relação às outras personagens, isso é atingido no filme através representação indireta dos atores.

Figura 1. Ruth e Teddy chegam à casa da família.

Figura 2. Ruth e Lenny conversam pela primeira vez.

Na figura 1 podemos ver o enquadramento adotado na cena em que Ruth e Teddy chegam à casa da família. Eles conversam de costas para a câmera. Na figura 2, Ruth e Lenny configuram a cena do estranho flerte entre os dois a partir de um copo d'água e já mencionado anteriormente. Durante a maior parte do diálogo, Ruth está de costas para a câmera. Assim, o público não é capaz de observar as expressões da moça e o mistério acerca de Ruth é acentuado.

Outro elemento curioso é o uso de letreiros durante o filme. Em dois momentos eles são utilizados (referentes ao início dos primeiro e segundo atos) e ambos trazem informações que

poderiam ser facilmente substituídas por imagens que levariam o público a apreender a mensagem.

Figuras 3 e 4. Letreiros inseridos na versão cinematográfica.

O primeiro descreve a ambientação do filme: "Verão. Uma casa ao norte de Londres. Noite". O segundo indica uma passagem de tempo entre o que corresponderia entre o final do primeiro ato e início do segundo.

A presença desses letreiros parece indicar a vontade de se manter uma linguagem teatral na versão cinematográfica (o filme conta com poucas imagens externas e a grande maioria das cenas ainda acontece no ambiente sala, ambiente único da versão teatral). Além disso, os letreiros parecem relembrar ao público que ele se encontra em um cinema, diante de uma representação secundária da realidade, em uma história previamente construída e não uma "segunda" realidade, o que poderia remeter ao uso dos títulos e cartazes no teatro épico. Contudo, ao contrário de Bertolt Brecht, por exemplo, em Pinter, os letreiros não servem como um meio de sintetizar os eventos de uma cena e o seu significado geral.

Assim como foi comentado em relação à forma da peça, o filme também parece adotar uma posição mais realista e convencional, mas alguns de seus enquadramentos e a presença de elementos como o letreiro também subvertem a forma do chamado filme "convencional" hollywoodiano, já que lembra o público de sua artificialidade.

Portanto, as estratégias utilizadas nesta versão cinematográfica são distintas das utilizadas no texto e nos palcos, mas elas também contribuem para a composição do mesmo ambiente que marca e compõe o conceito de pinteresco.

II. TRANSCRIÇÃO DOS TEXTOS ENCONTRADOS NO PROGRAMA DA MONTAGEM PAULISTANA DE *A VOLTA AO LAR*

A seguir são transcritos os textos críticos encontrados no programa da temporada paulistana de *A volta ao lar* no Teatro Maria Della Costa (1968). Estes textos estão aqui reproduzidos pois são dificilmente encontrados e demonstram o tratamento dado pela crítica brasileira à peça antes e após a sua censura em São Paulo, transformando-os em um rico material de apoio.

Em relação ao programa da temporada carioca[55], podemos verificar que a única diferença encontrada entre os dois é a adição dos textos de Sábato Magaldi (que comenta diretamente a questão da censura ocorrida em São Paulo) e Léo Gibson Ribeiro (escrito antes da montagem brasileira).

São reproduzidos apenas os textos críticos e com autoria identificada no programa. Textos de apoio, que compreendem resumos da vida e obra de Harold Pinter, assim como do enredo da peça, não foram incluídos. A ortografia seguida pelos textos foi atualizada, contudo as transcrições são integrais.

II.1. Uma maneira de ver "A Volta ao Lar"

(Psicanalista) Waldemar Zusman

Harold Pinter é uma dimensão definida e consagrada do Teatro moderno. Suas peças têm acentuada densidade psicológica, mergulham no inconsciente, parecem absurdas se se tenta compreendê-las com o raciocínio linear e superficial da lógica convencional. Quem se prende aos princípios éticos da moral burguesa dirá, necessariamente, que **A Volta ao Lar**

[55] Atualmente disponível em http://www.sergiobritto.com/torres-e-britto/a-volta-ao-lar/. Acesso em 07/02/2017.

não passa de um amontoado de absurdos e obscenidades. Perderá assim a perspectiva adequada, a lucidez indispensável à percepção do problema fundamental que aí se coloca. Pareceria, à primeira vista, tratar-se de um tipo especial de decomposição familiar, movida pelas taras de um grupo humano, ligado por laços de cosanguineidade. A dimensão universal desta magnífica peça de Pinter ficaria mutilada se a compreensão da mesma resultasse na afirmativa de que aquela família é uma exceção, de que situações daquele tipo são raras. O verdadeiro, o espantosamente verdadeiro, é que **A Volta ao Lar** representa o esmiuçamento de uma estrutura dinâmica da organização familiar patriarcal, visível quando o limite da observação ultrapassa a esfera do consciente.

A organização familiar é uma instituição humana que evoluiu desde as formas primitivas da **horda cosanguinea** até os aspectos atuais de sua conformação. Admite-se que o longo período da dependência infantil seja um dos principais móveis do seu aparecimento. As sucessivas transformações que essa instituição humana sofreu, ao longo da história, resultam de crises, decorrentes do próprio processo evolutivo da humanidade. A forma atual do grupamento familiar, que é de tipo patriarcal, sofre sérios abalos, em decorrência do movimento de ascenção (sic) da mulher, cuja passividade e submissão deram lugar a abusos inomináveis. Pinter põe, nesta peça, às claras e de modo magistral, uma forma definida de degradação da mulher, levada a seus limites extremos.

A Volta ao Lar é didática na apresentação do tema central de sua história: a inveja que o homem tem daquilo que é, sem dúvida, a mais específica qualidade feminina – a fecundidade biológica.

Já o texto bíblico exibe uma expressão desta inveja ao inverter a situação, dando a mulher como nascida do homem, a partir de sua costela. O fenômeno da **couvade** tem a mesma origem. Trata-se de um costume, comum a muitos povos (nossos índios o praticam) e que consiste no fato do pai guardar o leito por época do nascimento de seu filho, gemendo e

participando das mesmas restrições alimentares da parturiente. O personagem Max, diz também, à certa altura de sua fala, que ainda sente, até hoje, as dores dos partos de seus filhos. Sente-as na própria carne. Seu filho Lenny, movido pela mesma inveja, degrada a mulher ao se fazer proprietário de uma cadeia de **rendez-vous**. Sam, irmão de Max, é homossexual, isto é, aspira a condição feminina, assume suas funções. Neste ato de identificação o máximo que consegue é criar a figura feminina mutilada, desprovida de fecundidade. Joey, outro filho, é hábil na técnica anticoncepcional. Teddy, irmão de Joey e de Lenny, assiste, docilmente, a transformação de sua esposa em prostituta, levada à cabo por seus próprios irmãos. Ruth, essa esposa, cúmplice da agressão contra si mesma, vive também um conflito com sua condição de mãe. Abandona seus três filhos, alegoricamente referidos, em certo trecho, como insetos. E aceita ser prostituta, condição que também implica numa agressão à mulher.

A Volta ao Lar desdobra os elementos dramáticos de sua textura num clima de repressões dos elementos inconscientes da comunicação humana. Max é quem explicita e abundamentemente mais utiliza esse recurso de passar de um extremo a outro, dizendo numa mesma fala, o aceitável e o chocante de cada vivência; Sua condição de velho ressentido, ciente de seu declínio, libera um ódio amargo e cru, por vezes uma ironia grosseira e debochada. Esse trânsito fácil do consciente ao inconsciente possibilita e impõe outra forma de movimento – o deslocamento no tempo. Max tem de assistir no casamento de Teddy a repetição do seu. É como se toda sua vida se reiniciasse, e, com isso, o seu tormento. Mas também, sua alegria. Afinal, ele não era o único, nem estava só.

A Volta ao Lar exacerba ansiedades e libera revoltas. Mas essa é uma das funções que a verdade cumpre na vida de todos nós.

Esta é a história de todas as famílias; é apenas uma questão de dose.

II.2. A Volta ao Lar

[Sábato Magaldi]

Quando soube que a Censura havia feito 52 cortes em **A Volta ao Lar**, só consegui ter uma reação: achar graça. Não pude levar a sério essa maneira de os censores resolveram (sic) o problema da peça de Harold Pinter, com estreia anunciada para o dia 15, no Teatro Maria Della Costa, e que já esteve em cartaz, na integra, durante 4 meses, no Rio de Janeiro. Penso que o intuito do Departamento Federal de Segurança Pública foi eliminar do texto as palavras que chocariam os ouvidos dos espectadores. Mas essa pura e simples mutilação salvará a moral, ou é apenas absurda?

Ninguém terá a desfaçatez de afirmar que **The Homecoming** é recomendável para qualquer plateia. Ao contrário, julgo que somente adultos, bem formados estejam em condições de ver e discutir o texto do dramaturgo inglês. A peça é violenta, chocante, sacode nossas estruturas mais íntimas, sem a hipocrisia de qualquer véu embelezador. Embora o diálogo pareça bastante realista e a linguagem se aproxime de uma quase transcrição das falas usuais das criaturas retradadas, o conjunto da trama se explicaria como um encadeamento dramático do subconsciente: o mundo interior que vem à tona, expondo com uma crueza que rompe todas as defesas convencionais.

A ideia de volta ao lar sugere a parábola bíblica, recebendo a família o filho pródigo, com as melhores iguarias. Na peça de Pinter, a verdade é outra: Teddy, professor de Filosofia nos Estados Unidos, volta à sua velha casa da zona norte de Londres, após sete anos de ausência, e os irmãos e o pai, além de se apropriarem de Ruth, mulher dele, se preparam para explorá-la num prostíbulo. O pano baixa quando se fecha o cerco familiar sobre Ruth. Esse desfecho não espanta mais, porque o susto já ocorrera na cena inicial, em que o pai e um dos filhos trocam palavras de aspereza incomum.

Diante do entrecho de **A Volta ao Lar**, julgo que a Censura poderia interditar o espetáculo, na sua totalidade, ou liberá-lo na íntegra por serem inócuos e ridículos os 52 cortes. Provavelmente os ciosos censores não consideraram a peça nociva ou perigosa ao ponto de proibi-la para o público paulistano. O expurgo seria suficiente para amenizá-la e não ofender o decoro familiar. Mas essa saída não é satisfatória, de nenhum ponto de vista. Os cortes mutilam irremediavelmente o texto, porque os palavrões participam de seu universo dramático e são essenciais para que as personagens se caracterizem. Despida daquela liberdade vocabular, as criaturas da peça seriam outras, não aquelas que Harold Pinter concebeu e tornou vivaz no palco. Ou elas conservam a sua integridade, que compreende o uso das palavras que podem eventualmente ferir os ouvidos, ou é melhor que se recolham ao limbo de onde vieram. Os cortes desfiguraram totalmente **A Volta ao Lar**.

A Censura deve colocar-se portanto, noutra questão: ou respeita a peça como obra de arte, imaginada para pertencer à moderna dramaturgia inglesa de vanguarda, ou a rotula como pornografia, que não tem direito à existência para uma plateia adulta. Nesse Caso, a escolha não será difícil, porque devem ser levados em conta os antecedentes de Harold Pinter. Autor de uma obra significativa, a crítica do mundo inteiro o situa hoje como um dos mais importantes dramaturgos contemporâneos. Tendo estreado em 1957 com **The Room**, Pinter escreveu diversas peças até lanças em 1959 **The Caretaker** (levada no Teatro Cacilda Becker com o título **O Importuno** [sic. Na realidade o título adotado foi *O Inoportuno*]), que muitos comentaristas e historiados saudaram como o mais expressivo texto teatral da última década. **A Volta ao Lar** não foi encenada em Londres por um elenco jovem, à procura de escândalo, mas foi incluída em 1965 no repertório da «Royal Shakespeare Company».

Não é o momento, ainda, de criticar a peça, que deve ser julgada, se o bom senso prevalecer de novo, no espetáculo dirigido por Fernando Torres com um elenco em que estão

Fenanda Montenegro, Ziembinski e outros valores de nosso teatro. É preciso que todo mundo esqueça os preconceitos, para encarar **A Volta ao Lar** como obra de arte.

Sábato Magaldi

(Transcrito do «Jornal da Tarde» de 2-3-68)

II.3. Harold Pinter

Léo Gibson Ribeiro

O passaporte de Harold Pinter pouco revela sobre o autor de "A VOLTA AO LAR".

Profissão – dramaturgo.

Idade – 38 anos.

Judeu. Nascido no East End, Londres.

Sua identidade não esclarece que East End é o Brás, a Vila Maria de Londres, o grande conglomerado proletário que contrasta o bairro "bem" e "chic", o West End.

Como sinal característico deveria também assinalar: *outsider* por excelência, um solitários por vocação, um «marginal» que não se enquadra no grupo de "jovens coléricos britânicos" como John Osborne e Arnold Wesker, formuladores de candentes protestos contra os valores tradicionais da Inglaterra hierárquica e conservadora.

Harold Pinter tem muito mais afinidade com habitantes de outros "guetos" da angústia e da solidão humanas: com irlandês Beckett e o romeno Ionesco, que vivem exilados em Paris, escrevendo em francês o seu teatro absurdo. E principalmente com a literatura de estilo naturalista mas densamente metafísica e surrealista de Kafka. Édipo foi por ela devorado. O enigma indevassável e sem uma coesão lógica que a "vã filosofia humana possa entender".

Em grande parte, os dramas de Pinter documentam a incomunicabilidade que ilha os homens entre si, na sua constante fuga ao diálogo que possa pôr a nu a sua condição de

miséria e de desamparo. E como móvel de suas ações. A hostilidade mútua que atiça uns contra os outros, murados pela suspeita, pela desconfiança, pelas indiferenças recíprocas.

Seus atos desenrolam-se todos em ambientes fechados, enclausurados. *The room*, uma sala, um quarto, símbolo do morno esconderijo larval de suas figuras baças que vegetam na mediocridade consentida. Mas invadem seus mundos amorfos os estranhos, os não convidados. "O *inferno* – como diz um dos personagens do *Huis Clos* de Sarte – são os outros." Um dia, fatalmente, «o outro» vem julgar-nos e temos que prestar contas a um juiz desconhecido e inapelável. No entanto, o autor inglês não cria atmosfera de horror sobrenatural ou metafísico. Seus algozes nada têm de monstruoso ou de apavorante, no máximo são sórdidos, corruptos, vulgares, como os funcionários do *Processo* kafkiano. É como mistério e o pavor que nos circundam diariamente estão ocultos nas coisas e pessoas mais corriqueiras. Daí o «frisson» à la Hitchcock de algumas de suas cenas, acumulando num suspense tecnicamente perfeito todo um crescendo de medos.

Geralmente, quando se iniciam seus dramas deparamos com uma situação de fato, com um convício entre duas pessoas que já existia antes de erguer-se a cortina. Marido e mulher que se odeiam, como em *A Sligth* (sic) *Ache*, dois casais, um heteressexual e outro homossexual, sobre os quais paira a dúvida de um adultério, como em *A Coleção*, ou dois irmãos que acolhem um mendigo em *The Caretaker* (O Inoportuno).

Desfazendo esse convívio que percorre toda a gama emotiva, da indiferença ao assassinato violento, surge, vinda do exterior, "a ameaça", corporificada no intruso – o negro cego em *The Room*, o sinistro e mudo vendedor de fósforos em *A Slight Ache*. A esposa Ruth – Eva: libido de "A Volta ao Lar".

E como os personagens de Ionesco, os personagens de Pinter mantêm-se apavorantemente silenciosos ou falam por meio de frases convencionais, sons desconexos que nada dizem de significativo. A respeito da linguagem ele próprio declarou ao Sunday Times:

“Há dois tipos de silêncio. O da ausência de palavras. E o da torrente de palavras ditas, sob a qual está prisioneira uma outra linguagem... Uma forma de encarar a fala humana é a de considerá-la como um constante estratagema para cobrir a nossa nudez». E ainda: «Eu pessoalmente desconfio das palavras. Tal massa de palavras nos confronta dia a dia, palavras escritas por mim e por outros, que juntas somam uma terminologia morta, vazia, insípida. Ideias repetidas ou permutadas infinitamente tornam-se banais, piegas, sem sentido. Sentimos então uma náusea que pode nos levar à paralisia...”.

A linguagem estereotipada não comunica mais, oxidada pelo uso. Além disso, de que linguagem estamos falando? Da que usa Einstein ou Maria Carolina de Jesus, Proust ou Ibrahim Sued? Porque há tantas linguagens quantos forem os prismas dos quais a nossa inteligência capta aspectos da realidade. Mas nem a realidade existe, denuncia Pinter. Para ele a verdade além de subjetiva é mutável, fugidia: “Há pelo menos 24 aspectos possíveis de qualquer afirmação isoplada (sic), dependendo de onde você estiver colocado naquele determinado momento ou dependendo até mesmo do tempo que faz naquele dia...”.

Não existindo uma linguagem comum ao seres humanos, “sob nossos pés há só o denominador comum das areias movediças”. Perdidos nesse labirinto da incerteza total que envolve os nossos dois universos – o mundo exterior e o que levamos dentro de nós – defrontamo-nos com a condição humana que Freud não pode (sic) decifrar, que a eletrônica não consegue programar e que os planos quinquenais nem a Aliança para o Progresso podem abolir: a angústia abissal do homem, a sua solidão intrínseca, a sua condenação a viver “no extremo limite da existência”, no nosso absurdo desconexo.

Dentro desse caos sem valores absolutos, todas as afirmações são relativas e portanto se equivalem. O trágico pode ser cômico e o *humour* pode ter como contraponto o macabro. Seria então inútil num mundo arbitrário escrever, peencher (sic) com palavras sem sentido uma página em branco?

Não. Como para Kafka, para Joyce, para Proust ou Guimarães Rosa, uma página em branco é a única boia de que dispomos no oceano da nossa incapacidade de conhecer, a única forma possível de transcendência ou resposta:

"Uma página em branco é ao mesmo tempo emocionante e apavorante.

Você saberá depois que tivê-la enchido toda. E nada lhe garante que você chegue a saber no final. Mas é sempre um risco que vale a pena correr."

Ao retratar uma humanidade escorraçada do Éden original e sem perspectivas de uma Canaã, rumo à qual dirigir seus passos incertos. Pinter imbui seus personagens atônitos de uma simbologia profundamente atual. Seus marginais do palco representam milhões de seres humanos despojados violentamente de seus direitos e de sua identidade: os famintos da Índia e do Nordeste, os negros do Alabama e da África do Sul, os refugiados tangidos pela guerra e murados em Berlim. Pinter porém não se limita a fotografar a angústia humana: ele mostra o ser humano em busca ávida de muletas de apoio, de um refúgio em meio ao vácuo espiritual da era de Hiroshima e de Dachau. E impregna-os todos da sua estranha dimensão de poesia, de lucidez, de violência e de tragédia.

Transcrito do "JORNAL DA TARDE" – 6-6-66