

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

The Dwarfs: A origem do pinteresque e do teatro de Harold Pinter

São Paulo
2023

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

THIERRI VIEIRA DOS SANTOS

The Dwarfs: A origem do pinteresque e do teatro de Harold Pinter

Tese apresentada à Faculdade de
Filosofia, Letras e Ciências Humanas da
Universidade de São Paulo para a
obtenção do título de Doutor em Letras.

Área de Concentração: Literatura e
História

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Mayumi Denise
Senoi Ilari.

São Paulo

2023

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.

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

S237t Santos, Thierry Vieira dos
The Dwarfs: A origem do pinteresque e do teatro de
Harold Pinter / Thierry Vieira dos Santos;
orientadora Mayumi Denise Senoi Ilari - São Paulo,
2023.
172 f.

Tese (Doutorado) - 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. Pinter, Harold, 1930 - 2008. 2. The Dwarfs. 3.
Dramaturgia. 4. Romance. 5. Pinteresque. I. Ilari,
Mayumi Denise Senoi, orient. II. Título.

Nome: SANTOS, Thierry Vieira dos

Título: *The Dwarfs*: A origem do *pinteresque* e do teatro de Harold Pinter

Tese apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Doutor em Letras.

Aprovado em:

Banca examinadora:

Prof^a. Dr^a. Mayumi Denise Senoi Ilari.

Instituição: Universidade de São Paulo – Departamento de Letras Modernas

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Dedico este trabalho aos meus pais, Everilda e José, e às minhas irmãs, Taís e Tissiane, por sempre acreditarem que eu era capaz.

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer à Prof^a. Dr^a. Mayumi Denise Senoi Ilari não só pela oportunidade de poder desenvolver esse projeto e acreditar em mim durante todos esses anos, mas também por toda a sua orientação, tempo despendido e esforço em me ajudar a me tornar o pesquisador que hoje sou. Desde os tempos do projeto Aprender com Pesquisa, durante a graduação, passando pelo mestrado e hoje doutorado, seus esforços foram homéricos. Seus questionamentos certos e provocações incisivas sempre me levaram a descobrir o que eu já havia elaborado inconscientemente e ainda não havia revelado a mim mesmo. Meus agradecimentos são e sempre serão eternos.

Aos professores Dr. Fulvio Torres Flores e Dr. Marcos César de Paula Soares, agradeço pelas leituras atentas e pelos apontamentos produtivos feitos durante a minha banca de qualificação online, em pleno momento de distanciamento social, no auge da pandemia de covid-19. Apesar dos pesares, todo esse processo feito em estado de exceção me ajudou a imaginar a possibilidade de um futuro.

Por fim, mas não menos importante, queria agradecer à minha família, Everilda, José, Taís e Tissiane, por me possibilitarem estar nessa posição, por me apoiarem das mais variadas formas para que eu pudesse começar e concluir este projeto. Nada disso seria possível sem vocês.

RESUMO

Ao surgir no panorama teatral britânico, Harold Pinter causou uma impressão tão forte que o termo *pinteresque* foi criado para englobar as características de sua obra e os seus efeitos no público. Aparente trivialidade dos diálogos, usos de pausas e silêncios, assim como um eminente senso de ameaça estão entre as características levantadas como essenciais ao teatro de Pinter. Parte da fortuna crítica indica a origem de tais características no único romance escrito pelo autor – datado anteriormente à escrita de sua primeira obra dramática, mas apenas publicado décadas após Pinter se estabelecer como um dramaturgo de renome; contudo, pouca atenção é dispensada à obra não-dramática de Pinter e essa relação ainda não foi bem investigada. Assim, o objetivo desta tese é fazer um estudo aprofundado do romance *The Dwarfs* (1990), identificando como as características da obra pinteriana se apresentam no romance e suas reverberações na obra dramática posterior. Tal aproximação só é possível haja visto que o romance absorve algumas características tipicamente dramáticas em sua forma. Deste modo, serão utilizadas teorias críticas de Mikhail Bakhtin, Terry Eagleton, Martin Esslin, Anatol Rosenfeld, Peter Szondi e Ian Watt para tal investigação e aproximação entre o romance e a obra dramática pinterianos. Além disso, uma análise da adaptação do romance feita pelo próprio autor para os palcos, também chamada *The Dwarfs* (1963) é também realizada para estreitar a relação estabelecida entre a prosa e a dramaturgia de Harold Pinter.

Palavras-chave: Harold Pinter. *The Dwarfs*. Dramaturgia britânica. Romance britânico. *Pinteresque*.

ABSTRACT

When Harold Pinter emerged in the British theatrical scene his work caused such a powerful impression that the term *pinteresque* was created to comprise the characteristics of his work and its effects on the public. Apparent triviality in the dialogues, use of pauses and silences, as well as a strong sense of menace are among the characteristics addressed as essential to Pinter's theatre. Part of Pinter's critical analysis identify the origin of such characteristics on the only novel written by the author – dated back to before the writing of his first theatrical play, but only published decades after Pinter became a household name playwright, nonetheless little attention is given to Pinter's nondramatic work and this relation has not yet been well investigated. Thus, the objective of this thesis is to produce a detailed study of the novel *The Dwarfs* (1990), identifying how the characteristics of Pinter's work are presented in the novel and their reverberations on the subsequent dramatic works. This approximation is only possible because the novel absorbs some typical dramatic characteristics into its form. Therefore, critical theories of Mikhail Bakhtin, Terry Eagleton, Martin Esslin, Anatol Rosenfeld, Peter Szondi and Ian Watt will be used in such investigation and on the approximation between Pinter's novel and dramatic works. Furthermore, an analysis of Pinter's own adaptation of the novel to the stage, also called *The Dwarfs* (1963) will be provided in order to strengthen the relation established between his prose and dramatic work.

Keywords: Harold Pinter. *The Dwarfs*. British Drama. British novel. *Pinteresque*.

SUMÁRIO

1. Introdução.....	08
2. Os (des)caminhos do romance.....	11
2.1. O romance enquanto gênero.....	12
2.2. O Teatro do Absurdo e Harold Pinter.....	16
2.2.1. Adorno e Beckett: A arte após o Holocausto.....	20
2.3. <i>The Dwarfs</i> e a aproximação entre a prosa e o teatro.....	22
3. Panorama histórico: O Reino Unido na década de 1950.....	28
3.1. O momento Pós-Guerra.....	29
3.2. Um momento de afluência (para parte da população)	32
3.3. O embate pelo Canal de Suez, ou A derrocada final do Império.....	34
3.4. Ambiguidades dos tempos e personagens em Harold Pinter.....	37
3.5. Harold Pinter na década de 1950.....	38
4. <i>The Dwarfs</i> : o romance.....	46
4.1. Um resumo para <i>The Dwarfs</i>	56
4.2. Características formais, temas e procedimentos: O <i>pinteresque</i> em <i>The Dwarfs</i>	79
4.2.1. Pausas e silêncios: A pausa pinteriana.....	80
4.2.2. A linguagem baseada na trivialidade.....	84
4.2.3. Jogos de poder.....	86
4.2.4. A imagem do crítico-acadêmico.....	87
4.2.5. A linguagem cotidiana.....	93
4.2.6. Identidade e a impossibilidade de verificação.....	97
4.2.7. Entre o realismo e o simbólico.....	102
5. <i>The Dwarfs</i> : a peça.....	106
5.1. Das páginas do romance até os palcos, passando pelas ondas do rádio.....	107
5.2. As diferenças entre as versões de <i>The Dwarfs</i>	108
5.3. Análise da versão para os palcos.....	116
6. Conclusões.....	123
Referências bibliográficas.....	131
Apêndice A - Notas para o romance.....	136
Apêndice B - Tradução da peça: Os Anões.....	152

1. INTRODUÇÃO

Harold Pinter (1930 – 2008) foi um importante dramaturgo, ator, diretor, roteirista e poeta inglês e é um dos dramaturgos britânicos mais influentes do teatro moderno. Sua carreira como dramaturgo 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. Antes de atuar como dramaturgo, Pinter iniciou sua carreira como ator, sob o pseudônimo “David Baron”. Posteriormente, também chegou a dirigir peças teatrais, sendo assim considerado essencialmente um homem de teatro. Tido como um dos mais importantes 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 de outros escritores. Em 2005, foi laureado com o prêmio Nobel de literatura pelo conjunto de sua obra.

No que se refere ao teatro e à dramaturgia, sua obra é frequentemente ligada ao Teatro do Absurdo, denominação que reúne 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.

Contudo, Harold Pinter se utilizou de distintos estilos durante os vários anos de sua carreira, não se restringindo apenas ao absurdo. A crítica geralmente subdivide sua obra em três grandes fases: as comédias de ameaça, as peças de memória e um último período de obras mais abertamente politizadas. Apesar disto, é possível verificar que características das três fases são encontradas, em diferentes graus, nos mais variados períodos de sua obra, cindindo assim a fixidez de tal divisão.

Entre as suas peças mais conhecidas estão *A Festa de Aniversário* (*The Birthday Party*, 1958), *A Volta ao Lar* (*The Homecoming*, 1965) e *Betrayal* (1978) – todas adaptadas para o cinema –, além de *The Room* (1957) e *The Caretaker* (1960). Suas peças são ainda recorrentes, não apenas no Reino Unido, como em teatros ao redor do mundo ocidental.

A forma das peças de Pinter geralmente oscila entre o realismo e o absurdo, além de criar várias ambiguidades, deixando a plateia parcialmente desorientada em relação ao

que está assistindo. Tais características serviram à criação do termo “*pinteresque*”: um neologismo criado para se referir a elementos característicos do teatro pinteriano.

Assim, não é de se duvidar que a obra de Harold Pinter seja uma das mais consolidadas no panorama do teatro britânico moderno e contemporâneo, tendo não só presença marcada nos palcos como também no vocabulário cultural do público em geral. Contudo, com exceção talvez para alguma produção poética tardia, ainda é pouco mencionado que o autor foi responsável pela criação de obras que não pertencem ao gênero dramático.

Além de vários poemas (publicados em revistas literárias desde a juventude do artista, precedendo até mesmo sua carreira inicial de ator) e contos, Pinter escreveu um romance na década de 1950. *The Dwarfs*, escrito entre 1952 e 1956, precede a escrita e a estreia do primeiro texto dramático do autor em 1957. Apesar de anteceder sua longa carreira como dramaturgo, o romance foi produzido no mesmo período em que Harold Pinter atuou em várias produções teatrais como ator de companhias de repertório – que montavam rotineiramente textos shakespearianos, peças tradicionais e outras que tinham grande apelo ao público teatral médio.

The Dwarfs carrega, assim, um forte elemento teatral, pois Harold Pinter encontra nos elementos dramáticos o portal para a criação de um romance que fuja dos moldes e técnicas tradicionais de narrativas estabelecidos no século XIX. Samuel Beckett – que, além de romancista, era dramaturgo e um dos escritores favoritos de Pinter – em seus romances, por exemplo, procura reduzir, esvaziar e, até mesmo, suprimir quase que completamente os elementos centrais e constitutivos da narrativa (como o fim da ideia de personagem e enredo em *Malone morre* [1951] e nos outros textos que formam a sua famosa trilogia de romances). Já Pinter encontra na dramaticidade seu meio de escapar à estrutura tradicional do romance.

Em *The Dwarfs*, elementos comuns à narrativa, como a descrição de ações ocorridas no passado (tendo-se em consideração o presente da narrativa e sua linha temporal) e a presença constante da fala do narrador com suas descrições detalhadas acerca dos locais, ações, personagens e eventos da narrativa são escassos. Assim, o romance se desenrola no presente, que é por excelência o tempo do drama, e, em grande parte, através das falas das personagens – também tal qual em uma peça teatral.

Por mais que, até aquele momento, Pinter não tivesse tido a experiência de escrever textos dramáticos, não se pode negar que *The Dwarfs* seja um romance com uma estrutura altamente dramática. Em 1989, o texto foi revisado pelo autor e o romance foi publicado pela primeira vez em 1990. Mesmo assim, – de acordo com Pinter – pouco do texto original da década de 1950 foi alterado, tornando o romance uma importante fonte de compreensão do desenvolvimento da obra pinteriana, já que o texto traz à luz um Harold Pinter pré-dramaturgo.

Partindo da conjectura de que *The Dwarfs* é um romance que, em sua estrutura, absorve muitos elementos do gênero dramático, a intenção da pesquisa ora apresentada é propiciar uma análise que aponte os temas e elementos técnico-formais utilizados por Pinter no romance, os quais seriam retomados pelo autor em suas obras direcionadas aos palcos. Nosso objetivo é, portanto, é jogar luz sobre a obra, através de uma análise que identifique como as características formais e temáticas comumente associadas à obra dramática de Pinter já estão presentes na tessitura do romance. Nossa hipótese é de que *The Dwarfs* realmente já apresenta os elementos característicos do *pinteresque* e, mesmo que Harold Pinter nunca tenha apresentado um manifesto ou um projeto para sua própria obra como um todo, a relação entre o romance e sua obra dramática não se restringe apenas a um fato curioso, digno de menções *en passant* ou relegado às notas de rodapé. Acreditamos que o romance tem grande importância para uma melhor compreensão da obra dramática pinteriana.

2. OS (DES)CAMINHOS DO ROMANCE

Apesar de vivermos em um momento histórico em que classificações rígidas e intransponíveis são em grande parte consideradas desnecessárias ou ultrapassadas, não se pode negar a importância da teoria dos gêneros no campo dos estudos literários e teatrais. Por mais que compreendamos que as categorias de gênero não são de todo fixas, aceitando então alterações e incorporações de outros gêneros, a percepção dos conjuntos de características e técnicas que formam a base essencial dos diversos gêneros ainda é de muito proveito a quem se detém ao estudo das formas artísticas.

Neste capítulo, discutiremos as características formais do romance enquanto gênero literário e como sua forma está aberta aos outros gêneros literários. Assim, tentaremos aproximar *The Dwarfs* da sua particularidade dramática. Veremos como o romance, em sua forma e história é capaz de incorporar os mais variados elementos, fugindo de uma definição concreta e fácil, tal qual a obra de Harold Pinter – que parece esquivar-se de definições claras e totalizantes as quais ela já foi submetida, como “Teatro do Absurdo”, “*kitchen sink realism*”¹ (realismo de pia de cozinha) e a classificação da dramaturgia de Pinter como parte do movimento teatral dos “*Angry Young Men*”² (que se poderia traduzir por algo como “homens jovens coléricos”).

¹ Nome dado ao tipo de obras surgidas na década de 1950 que retratavam a vida cotidiana da classe trabalhadora em seus ambientes degradados e empobrecidos a partir dos conceitos do realismo-naturalismo. *Olhe para trás com raiva* (*Look Back in Anger*), peça de John Osborne que estreia em 1956 e comumente é utilizada como marco referencial para o início do teatro moderno britânico, se utiliza de tal forma para discutir a vida da classe trabalhadora no pós-guerra. Com o sucesso da obra, há mais espaço para que outras peças parecidas. O *kitchen sink realism* não é uma característica apenas do teatro britânico, já que o estilo também foi desenvolvido em filmes, peças teatrais para a televisão, romances e outras formas artísticas. Esse estilo tornou-se tão popular que ainda reverbera na atualidade. As novelas britânicas *Coronation Street* (1960 – atual) e *EastEnders* (1985 – atual), de grande impacto popular, são exemplos de como o *kitchen sink realism* ainda está presente no cotidiano britânico.

² Categorização criada para definir o grupo de jovens escritores, dramaturgos e artistas em geral que surgiu também durante a década de 1950. Vindos das classes trabalhadoras ou classe média-baixa, esses artistas foram responsáveis por colocar os jovens trabalhadores no centro da discussão artística do período, demonstrando o descontentamento desse grupo com a realidade britânica do pós-guerra, daí a ideia de que esses jovens seriam coléricos – Jimmy Porter, protagonista de *Olhe para trás com raiva*, seria o exemplo máximo desse jovem raivoso. Assim como outras categorizações do período, os *Angry Young Men* nunca formaram um grupo coeso ou que realmente compartilhasse das mesmas ideias e formas artísticas. Logo, apesar de supostamente serem ambos *Angry Young Men* e ambas as obras terem como temática a representação da vida da classe trabalhadora, as obras de John Osborne e Harold Pinter, por exemplo, são distintas o suficiente para que a classificação seja colocada em questão.

2.1. O romance enquanto gênero

Anatol Rosenfeld, ao revisar a teoria dos gêneros em *O teatro épico*, afirma que Lírica, Épica e Dramática podem ser compreendidos em sentidos substantivo e adjetivo. O sentido substantivo tem relação com a estrutura e os elementos característicos associados ao gênero literário em questão. Já o sentido adjetivo abarcaria os traços estilísticos de cada gênero, que estariam ligados ao efeito de sentido proporcionado por cada gênero. Rosenfeld afirma ainda que, apesar de importante, a divisão de gêneros literários é falha, pois a mistura de traços estilísticos que encontramos nas mais diferentes obras literárias demonstra o caráter impuro dos gêneros (o que não é algo ruim ou indesejável). O crítico afirma:

Costuma haver, sem dúvida, aproximação entre o gênero e o traço estilístico: o drama tenderá, em geral, ao dramático, o poema lírico ao lírico e a Épica (epopeia, novela, romance) ao épico. No fundo, porém, toda obra literária de certo gênero conterà, além dos traços estilísticos mais adequados ao gênero em questão, também traços estilísticos mais típicos dos outros gêneros (2011, p. 18).

Tendo em vista a explicação de Rosenfeld, a afirmação de Terry Eagleton acerca da (in)definição do gênero conhecido atualmente como “romance” parece ainda mais explícita:

A verdade é que o romance é um gênero que resiste a uma definição exata. (...) A questão em relação ao romance, contudo, não é apenas que ele escape das definições, mas que ele as abala ativamente. É menos um gênero que um antigênero. Ele canibaliza outros modos literários e recompõe promiscuamente os fragmentos. Pode-se encontrar poesia e diálogo dramático no romance, junto ao épico, à pastoral, à sátira, à história, à elegia, à tragédia e quaisquer outros modos literários (2005, p. 1)^{3 4}.

Assim, partindo da hipótese inicial de que *The Dwarfs* é um romance altamente influenciado pelos traços estilísticos da Dramática, o objetivo geral de nossa pesquisa é

³ Tendo em vista que a maioria das fontes primárias e secundárias utilizadas nessa tese estão disponíveis apenas em língua inglesa, tornou-se necessário que todas as citações fossem traduzidas para a língua portuguesa. Portanto, as traduções são de nossa autoria. Quando uma tradução não tiver autoria atribuída, deve-se subentender que ela é nossa.

⁴ No original: “The truth is that the novel is a genre which resists exact definition. (...) The point about the novel, however, is not just that it eludes definitions, but that it actively undermines them. It is less a genre than an anti-genre. It cannibalizes other literary modes and mixes the bits and pieces promiscuously together. You can find dramatic dialogue in the novel, along with epic, pastoral, satire, history, elegy, tragedy and any number of other literary forms”.

relacionar as escolhas temáticas e técnicas utilizadas pelo jovem Harold Pinter na composição do romance à obra dramática que seguiu a composição do mesmo.

Rosenfeld afirma que a Épica – da qual o romance seria um desdobramento – estaria focada no campo do objetivo e do pretérito, da narração dos estados de alma das personagens, o que criaria uma distância entre o narrador e o mundo narrado. Teria ainda como elemento fundamental os desdobramentos em sujeito (narrador) e objeto (o mundo narrado). Já a Dramática teria como elemento essencial a criação de um mundo autônomo e absoluto, já que ele não contaria com o narrador ou com interferências subjetivas (líricas ou épicas). Nesse padrão completamente objetivo, os acontecimentos se apresentariam a si próprios, em um presente linear e progressivo. Não tendo narrador, o diálogo serve então como princípio organizador do gênero.

Portanto, ao passarmos para o “dramático” enquanto adjetivo, poderíamos indicar a importância do diálogo enquanto traço estilístico na criação do efeito de sentido do gênero. Rosenfeld afirma que: “[o] que se chama, em sentido estilístico, de ‘dramático’, refere-se particularmente ao entrelaço de vontades e à tensão criada por um diálogo através do qual se externam concepções e objetivos contrários produzindo conflito” (op. cit., p. 34).

Tendo em vista que tanto a Épica quanto a Dramática têm características de tal modo distintas, como seria possível a sua aproximação no romance? Como já afirmamos anteriormente, Terry Eagleton identifica no romance uma impossibilidade de definição exata; uma tal aproximação seria possível pela capacidade do romance de absorver outros gêneros em sua composição. Para o crítico, o romance seria uma forma anárquica, pois teria como regra não ter regras (op. cit., p. 2). Já, para Mikhail Bakhtin, em sua *Teoria do Romance*, é esse traço específico de absorção dos outros gêneros que se definiria como a característica formal essencial do gênero. O crítico afirma:

O romance como um todo verbalizado é um fenômeno pluriestilístico, heterodiscursivo, heterovocal. Nele o pesquisador esbarra em várias unidades estilísticas heterogêneas, às vezes jacentes em diferentes planos de linguagem e subordinadas às leis da estilística (2015, p. 27).

Para Bakhtin, essa combinação de gêneros seria responsável pela originalidade estilística do romance. Ainda de acordo com o crítico, por não ter a fixidez de outros gêneros, o romance se apresenta como um gênero vivo, que ainda não pode ser definido por completo. Ele afirma que: “[o] romance é o único gênero em formação, por isso reflete de modo mais profundo, mais substancial, mais sensível e mais rápido o processo de

formação da própria realidade. Só o que está em formação pode compreender a formação” (2019, p. 70 – 1). Ou seja, em sua indefinição enquanto gênero estaria a formação da realidade do romance.

Ian Watt também identifica essa característica no gênero. Em *A Ascensão do Romance*, ele afirma: “Comparado à tragédia ou à ode, o romance parece amorfo – impressão que provavelmente se deve ao fato de que a pobreza de suas convenções formais seria o preço de seu realismo” (2010, p. 14). Para Watt, esse “realismo formal” seria a característica definidora do romance em contraste aos gêneros anteriores escritos em prosa. Ou seja, a forma com a qual o romance apresenta a vida das personagens, em um tempo e lugar específicos e que influenciam a vida das personagens de fato – personagens essas que também aprenderiam com ou seriam impactadas pelos eventos do enredo (baseado na ideia de causalidade) – seria seu diferencial definidor.

Ao contrário de Bahktin, que identifica a origem do romance nos textos em prosa da Grécia Antiga, Ian Watt aponta a ascensão da burguesia no século XVIII como momento histórico de formação do romance. Para ele, ao inserir personagens individualizadas em um contexto sócio-histórico e tempos e espaços particularizados, o romance passou a moldar as pessoas e as experiências nos âmbitos individuais e coletivos ligados ao seu momento histórico. Os gêneros em prosa anteriores – as chamadas histórias romanescas – não poderiam produzir esse efeito, pois traziam personagens típicos, sem desenvolvimento de caráter e que viviam em um tempo e espaço abstratos, que não influenciavam na formação individual ou coletiva dessas personagens.

Para Watt: “(...) o romance moderno está intimamente associado, por um lado, à epistemologia realista da era moderna e, por outro, ao individualismo da sua estrutura social” (ibid., p. 65). Assim, a ascensão da burguesia e de seus valores individualistas na era moderna seriam os responsáveis por criar uma mudança formal nos gêneros em prosa que existiam até então para que a representação daquele momento histórico fosse possível. No mesmo período, agora no âmbito do teatro, uma outra mudança também estava ocorrendo, tendo em vista a transição de valores que estava acontecendo. O surgimento do drama moderno inovaria as formas dramáticas até então classicistas também como um meio de representar o momento sócio-histórico do período.

O drama moderno, surgido durante o Renascimento, foi o primeiro teatro a pôr no centro de discussão o indivíduo (tendência comum na Europa após o fim da Idade Média).

O drama como gênero teatral surge também neste período, sendo o primeiro a colocar a burguesia em foco⁵ – daí a associação “drama burguês”, como também foi chamado – e a representar os problemas, agora essencialmente privados, dessa nova e emergente classe social.

Calcado nas relações intersubjetivas, o gênero centra-se na ação de um protagonista individualizado (um burguês), um homem “livre” – cujas decisões são responsáveis pelo enredo e desfecho. Assim sendo, era comum que as peças mostrassem os entremeios da relação familiar em um ambiente privado também conhecido: a sala de estar. Apesar de ainda dominante na atualidade, esse gênero sofreria uma crise que se acirra ao final do século XIX, quando artistas decidem expor temáticas distintas, como os problemas sociais daquele período.

A forma dramática, apesar de ter sido revolucionária em seus primórdios, na medida em que libertou o palco de diversas imposições e convenções que restringiam o teatro classicista – ou seja, que ainda estava baseado nos preceitos da Antiguidade Clássica –, não era, no entanto, efetivamente capaz de abarcar temas sociais, fazendo com que vários autores experimentassem novas possibilidades ou recaíssem em formas distintas. O drama burguês, sendo uma forma destinada à expressão de conflitos intersubjetivos e tendo por função reforçar a ideologia burguesa, entraria em crise quando novos autores se propuseram a, direta ou indiretamente, questionar a ordem burguesa e seu foco individualista e conservador.

Harold Pinter e sua obra estão situados temporalmente algumas décadas após a crise do drama de fins do século XIX/ início do século XX discutida por Szondi. No entanto, *The Dwarfs*, ao se aproximar de elementos teatrais, evoca inúmeros componentes ainda do gênero dramático, sendo assim importante analisar a relação estabelecida pelo autor entre o romance e a tradição do drama rigoroso.

⁵ No século XVIII, George Lillo escreveu o que seria considerado o primeiro drama burguês da tradição inglesa. *The London Merchant*, encenada pela primeira vez em 1731, foi definida pelo autor na dedicatória da peça como uma “tragédia doméstica”. Lillo afirmava estar ampliando o conceito de trágico ao âmbito do homem comum e não mais apenas aos reis, príncipes e heróis de outrora – protagonistas das tragédias gregas (LILLO, George. *The London Merchant, or The History of George Barnwell*, in HAMPDEN, John (ed.) *Eighteenth-Century Plays*. Londres: J.M. Dent & Sons Ltd., 1946).

2.2. O Teatro do Absurdo e Harold Pinter

A obra de Harold Pinter é comumente associada ao chamado Teatro do Absurdo. A categoria foi criada a partir do livro homônimo de Martin Esslin, publicado pela primeira vez em 1961. Em *O Teatro do Absurdo*, Esslin tenta racionalizar um novo teatro surgido a partir do final da década de 1940 na Europa. Por trabalhar para a BBC (*British Broadcast Company*), o autor pôde viajar pela Europa e assistir peças de Samuel Beckett, Arthur Adamov, Eugène Ionesco, Jean Genet e outros dramaturgos que causaram uma intensa agitação na vida teatral e cultural do período, especialmente em Paris.

Para Esslin, a crítica e o público precisavam entender que essas peças traziam algo novo ao palco, diferente do teatro realista-naturalista com o qual ambos estavam acostumados. O crítico identifica que as obras desses autores não haviam surgido do nada: peças como *Esperando Godot*, *A Cantora Careca* e *As Criadas* estavam ligadas à tradição da poesia nonsense (principalmente aquela associada à infância, em que os jogos de palavras e seus efeitos são mais importantes do que os sentidos trazidos pelas mesmas palavras), dos bobos das cortes europeias, da *Commedia dell'arte*⁶ e das formas teatrais populares cômicas e das obras de autores como Franz Kafka (2018, p. 281 – 342) – autor que Harold Pinter sempre aponta como parte da sua lista de leituras formativas durante a adolescência. Apesar de distintas, todas essas tradições lidam com representações que não se preocupam com os requisitos realistas e que demonstram que a realidade vivida não tem por trás de si uma lógica compreensível.

Esslin afirma que “o Teatro do Absurdo procura expressar a sua noção da falta de sentido da condição humana e da insuficiência da atitude racional por um repúdio aberto dos recursos racionais e do pensamento discursivo” (ibid., p. 23). Ou seja, para esse tipo de teatro, a racionalidade e lógica da estética realista-naturalista não dão conta de apresentar e discutir a realidade. “O Teatro do Absurdo desistiu de falar *sobre* o absurdo da condição humana; ele apenas o *apresenta* tal como existe – isto é, em termos de imagens teatrais concretas” (ibid., p. 24), diz Esslin. Portanto, essa nova estética teria

⁶ Tipo de teatro cômico popular, surgido na Itália durante o século XV. Os espetáculos, montados nas ruas, praças e outros ambiente públicos, faziam uso de personagens arquetípicas e tinham um roteiro geral para o andamento do enredo. Contudo, as performances eram baseadas em improviso.

como objetivo representar e discutir a realidade através de uma forma distinta do que era feito até então, mas retomando elementos de uma tradição anterior.

Para o crítico, a força motriz que serviria como ponto de partida para essa mudança seria o sentimento do pós-Segunda Guerra Mundial que a Europa vivia naquele momento. Para Esslin, não seria mais possível representar a vida naquele momento através de formas que trazem em si certezas objetivas, já que essas formas haviam perdido sua função de representação em um mundo que vivia um período de incertezas, reavaliação das perspectivas e conceitos relacionados à vida humana em uma sociedade em reconstrução pós-guerra. Usando em partes as obras filosóficas de Jean-Paul Sartre, mas, mais especialmente *O Mito de Sísifo* (1941), de Albert Camus, Esslin compreende a realidade discutida pelo Teatro do Absurdo através de uma lente existencialista.

Logo, o absurdo evocado por essas obras, para Esslin, tinha o objetivo de demonstrar a vida destruída no pós-guerra. Contudo, o crítico define um uso específico para o termo:

“Absurdo” originalmente significava “fora de harmonia”, num contexto musical. Daí sua definição de dicionário: “em desarmonia com a razão e a propriedade; incongruente, irracional, ilógico.” Em linguagem corrente, “absurdo” pode querer dizer apenas “ridículo”, mas não é nesse sentido que Camus usa a palavra, nem tampouco é assim que é empregada quando falamos do Teatro do Absurdo. Em ensaio sobre Franz Kafka, Ionesco definiu sua concepção de termo da seguinte maneira: “Absurdo é aquilo que não tem objetivo... Divorciado de suas raízes religiosas, metafísicas e transcendentais, o homem está perdido; todas as suas ações se tornam sem sentido, absurdas, inúteis” (ibid., p. 23).

Esslin entende que está agrupando dramaturgos que têm características específicas, mas encontra em todos os autores – além da representação absurdista em comum – alguns elementos formais partilhados. A “desvalorização radical da linguagem” (ibid., p. 25) desses autores levaria a imagens concretas e de ordem poética nos palcos. Assim, a linguagem adotaria uma vertente mais transcendental, fazendo com que o significado das peças estivesse para além das palavras ditas no palco.

O livro tornou-se um sucesso e teve edições revistas e ampliadas. A terceira (e mais recente) edição foi publicada em 2001, ou seja, quarenta anos depois da publicação inicial – e no ano anterior à morte do autor em 2002 –, e conta com um novo prefácio, em que o autor tenta fazer um balanço da importância da obra após várias décadas. Na realidade, além de fazer esse balanço, Esslin tenta defender seus escritos da própria fama e notoriedade que a obra havia atingido durante os anos. Ele afirma:

E assim, espero, o livro há de adquirir um novo status – não mais uma polêmica, não mais uma fonte de referência tópica. Agora, a principal função, creio eu, é propiciar um exemplo de como, em sua época, uma nova tendência emergente foi identificada, descrita, debatida, situada em uma tradição, na tentativa de apresentá-la e torná-la compreensível a um público que, em grande parte, não a compreendia (ibid., p. 10 -11).

A defesa do autor em relação a própria obra parece ter como origem duas vertentes: a primeira leva em consideração o fato da expressão “teatro do absurdo” ter se tornado um clichê para descrever situações ridículas, sem sentido ou caóticas; a segunda, menos claramente indicada em seu prefácio de 2001, parece estar ligada à tendência de revisão crítica de *O Teatro do Absurdo*, suas classificações e conteúdo teórico.

Michael Y. Bennett é um dos críticos que, apesar de reconhecerem a importância da obra de Esslin e a visibilidade que ela trouxe a obras que poderiam ter sido mantidas nos rodapés da história teatral ou literária por conta de suas características desafiadoras – assim, contribuindo diretamente com o sucesso daquele tipo de teatro –, entendem que há vários pontos discutíveis em seu texto. Bennett resume boa parte dessas críticas no livro *The Cambridge Introduction to Theatre and Literature of the Absurd*:

O problema que os estudiosos têm tido com o livro de Esslin não é que ele agrupe escritores que não se encaixem uns com os outros: Esslin é certo, na realidade, em colocar esses dramaturgos lado a lado. O problema, em vez disso, é que, ao nomear / rotular e categorizar um grupo de dramaturgos pelo tema da absurdidade – um tema que Esslin define limitadamente baseado em uma leitura (incorreta) do filósofo Albert Camus – os múltiplos significados que geralmente emergem da “grande literatura” são geralmente *reduzidos* a um tema único. Esslin literalmente coloca um *rótulo* nessas peças ao “associar” o “nome”, “Teatro do Absurdo” (2015, p. 6)⁷.

Bennett afirma que Camus não era um filósofo existencialista de fato. A subsequente desavença entre Camus e Sartre comprovariam tal fato – desavença essa que foi estabelecida de forma pública nos jornais e meios de comunicação franceses e acompanhada pelo público. Essa leitura errônea também se daria no próprio conceito do termo “absurdo”, pois, para Bennett, a ideia de ridículo também está inserida nesse tipo de teatro, pois o cômico também seria uma categoria formal importante para essas obras (ibid., p. 10).

⁷ No original: “The issue that scholars have had with Esslin’s book is not that he places writers together who do not fit each other: Esslin is rather spot on, in fact, in placing these playwrights side by side. The issue, instead, has been that by naming/labeling and categorizing a group of playwrights together by the theme of absurdity – a theme Esslin very narrowly defines based upon a specific (mis)reading of the philosopher, Albert Camus – the multiple meanings that generally emerge from “great literature” are generally reduced to a single theme. Esslin literally places a label on these plays, as he ‘attaches’ the ‘name’, ‘The Theatre of the Absurd’”.

Por fim, o autor tenta redefinir as características comuns às obras associadas ao Teatro do Absurdo: são obras em que 1) há experimentação de linguagem (em oposição à linguagem realista); 2) a tragicomédia é o gênero principal, 3) frequentemente há uma experimentação com enredos não aristotélicos e em que a estrutura de uma parábola se configura e 4) são estabelecidas situações estranhas, surreais, ridículas ou que lembram a obra de Kafka (ibid., p. 19). A questão da formulação em parábolas é central para Bennett, pois, de acordo com o crítico: “as peças *funcionam* como *parábolas éticas*, forçando a audiência, ela mesma, a criar sentido nas contradições, deste modo forçando-a a tornar a vida significativa” (ibid., p. 17)⁸.

Outro ponto levantado pelo crítico, em oposição a Esslin, seria o fato de que o Teatro do Absurdo teria em si um elemento de esperança – algo não levado em consideração por Esslin, que traz uma visão mais negativa do período –, já que havia um novo otimismo na Europa pós-guerra com os planos de reconstrução dos países através de auxílios financeiros trazidos pelo Plano Marshall⁹ e dos *booms* econômicos vividos logo após o final da Segunda Guerra Mundial (ibid., p. 35). Logo, os elementos tragicômicos e o sentimento de esperança seriam reflexos do período.

Apesar de discordarem, tanto Esslin quanto Bennett acreditam que o Teatro do Absurdo representa de alguma forma a realidade do pós-guerra europeu – apesar de autores estadunidenses também serem vistos como parte integrante desse fenômeno, como Edward Albee, por exemplo. Mesmo que não deva ser visto como uma escola ou movimento dramático-literário e que não tenha se construído como tal – e, afinal, o Teatro do Absurdo não conta com manifestos ou acordos entre os seus representantes –, não se pode negar que várias obras escritas e encenadas entre o final da década de 1940 até meados da década de 1970 tenham elementos em comum e possam sim ser vistas como obras afins.

⁸ No original: “the plays *function* as *ethical parables*, forcing the audience, themselves, to make sense of the contradictions, thereby forcing them to make life meaningful”.

⁹ O Plano de Recuperação Europeia, ou Plano Marshall (em homenagem ao seu idealizador, o general George Catlett Marshall), foi responsável pela injeção de bilhões de dólares na Europa entre 1947 e 1951, com o objetivo de ajudar na reconstrução não só de edifícios, mas também de empresas, assim como o financiamento de alguns tipos de indústrias, sendo bem-sucedido em auxiliar no crescimento econômico internos dos países. Obviamente, o auxílio estadunidense também tinha como objetivo afastar os países auxiliados da URSS.

2.2.1. Adorno e Beckett: A arte após o Holocausto

David B. Huebert (2008) aponta que Theodor W. Adorno encontra em um dos autores ligado ao Teatro do Absurdo e suas características o exemplo de como a arte deveria se portar em um mundo pós-Holocausto: Samuel Beckett. O autor de *Esperando Godot* e *Fim de Partida* seria um bom exemplo da arte no mundo pós-Guerra pois sua obra seria capaz de representar de modo preciso o horizonte mais importante, político e filosófico do mundo contemporâneo (HUEBERT, *ibid.*, p. 51). Adorno não procurava uma arte que fosse capaz de representar diretamente os horrores do Holocausto – até porque essa representação arriscaria um processo de reificação e rebaixamento daquele período e dos eventos reais – e sim uma arte que pudesse explicar as motivações sócio-históricas que possibilitaram que tal evento pudesse ocorrer e que, enquanto não estiverem sanadas, ainda se abrem à possibilidade de novos Holocaustos. Huebert afirma:

Para Adorno, o Holocausto *não* é precisamente um evento indizível, impensável ou a-histórico. Adorno não considera Auschwitz como um fenômeno isolado, mas como uma ocorrência que pertence implicitamente aos sistemas de filosofia e política que lhe permitiram acontecer e que ainda não foram superados. A tarefa então se torna a imanente crítica dos mecanismos históricos, políticos e filosóficos que possibilitaram Auschwitz. Embora seja impossível entender ou compreender completamente as injustiças que aconteceram nos campos de concentração, também não é necessariamente importante fazer tal coisa. O que é importante, e o que pode ser feito, é cultivar a compreensão de *como isso aconteceu* (*ibid.*, p. 52)¹⁰.

Ou seja, ao expor as bases que fundamentaram o Holocausto, a arte que Adorno buscava seria capaz de criticar as injustiças e valores do sistema capitalista que possibilitaram tal conflito.

A obra de Samuel Beckett, para Adorno, seria o modelo de arte pós-Guerra porque foi capaz de representar os efeitos do capitalismo na realidade contemporânea: a quebra do conceito de individualidade das personagens – que mal conseguem se configurar como sujeitos –, o esvaziamento do enredo – que não é engendrado pelo diálogo das personagens e nem se encaminha para um conflito específico com uma resolução – e falta de poder de decisão, já que as personagens estão presas a um sistema que não lhes deixa exercer o poder de escolha, como se verificaria no drama moderno, centrado no homem

¹⁰ No original: “For Adorno, the Holocaust is precisely *not* an unspeakable, unthinkable, or ahistorical event. Adorno does not consider Auschwitz as an isolated phenomenon, but as an occurrence which belongs implicitly to the systems of philosophy and politics which allowed it to happen, and which have not been overcome. The task then becomes the immanent critique of the historical, political, and philosophical mechanisms which enabled Auschwitz. While it might be impossible to fully understand or comprehend the injustices which took place in the camps themselves, it is also not necessarily important to do so. What is important, and what can be done, is to cultivate understanding about *how it happened*”.

burguês “livre”. Tal como na obra de Beckett, o capitalismo não nos permitiria uma construção como sujeitos pois viveríamos em um mundo sob o jugo da acumulação de capital e não interessado no desenvolvimento humano. Assim, Beckett estaria representando no mundo absurdo de suas obras não só a falta de sentido da condição humana e a incapacidade de a racionalidade tradicional explicar o momento vivido, mas também fazendo uma crítica contundente ao capitalismo e às forças que informam e formam a realidade.

Ao analisar *Fim de Partida*, Adorno aponta que tentar compreender a peça seria apenas entender o incompreensível, reconstruindo concretamente o significado do fato de que a peça, na realidade, não tem significado (2019, p. 238). Ou seja, a obra de Beckett (e, poderíamos estender tal ideia ao Teatro do Absurdo como um todo) parece evocar elementos simbólicos, mas acaba por recusá-los enquanto símbolos, pois eles já não têm mais referentes claros fora da obra: nada é o que aparenta ser e, por isso, significados não podem ser construídos.

Adorno afirma:

O que se torna o absurdo, quando a característica do significado da existência foi demolida, não é algo universal – se fosse, o absurdo voltaria a ser uma ideia. Ao invés disso, o absurdo se volta a pormenores vãos que caçoam do conceitual, uma camada composta de utensílios insignificantes, refrigeradores, coxeios, cegueira e das desagradáveis funções corporais. Tudo espera ser levado ao aterro. Este estrato não é simbólico e sim o estrato característico da condição pós-psicológica que se encontra em pessoas idosas e naquelas que foram torturadas (ibid., p. 246)¹¹.

Em outras palavras, o Teatro do Absurdo, além de apontar os alicerces causadores da Segunda Guerra Mundial, também seria capaz de representar os traumas vivenciados pela população durante o período. Logo a relação estabelecida entre o Teatro do Absurdo e o seu momento sócio-histórico é primordial para a sua análise.

A falta de significados claros e óbvios na obra de Beckett, assim como sua representação indireta da realidade vivida pode passar a impressão de que o Teatro do Absurdo estaria descolado de um plano crítico-político. Contudo, Huebert afirma que, na realidade, é o contrário: “quanto mais uma obra de arte se apresenta como autônoma e

¹¹ No original: “What becomes of the absurd once the characteristic of the meaning of existence have (sic) been demolished is not something universal - if it were, the absurd would turn back into an idea. Instead, the absurd turns into forlorn particulars that mock the conceptual, a layer composed of minimal utensils, refrigerators, lameness, blindness, and the distasteful bodily functions. Everything waits to be carted off to the dump. This stratum is not a symbolic one but rather the stratum characteristic of a post-psychological condition such as one finds in old people and in those who have been tortured”.

apolítica, mais potencial político esta obra detém. Ao se apresentar apoliticamente, a obra contorna as restrições e armadilhas da situação política contemporânea” (op. cit., p. 28). Logo, a obra de Beckett e o Teatro do Absurdo como um todo, por menos políticos que pareçam, se configuram como bons meios de compreensão do período pós-Guerra porque são capazes de ir além da crítica evidentemente política sobre o período, nos informando sobre o período de uma forma mais abrangente, já que não estão limitados apenas ao plano sociopolítico.

Samuel Beckett, como é sabido, é um dos autores que inspiraram Pinter. A obra beckettiana não só foi admirada por Pinter: ele também atuou em peças de Beckett. Além disso, Pinter estabeleceu uma amizade com Beckett, chegando a enviar os seus manuscritos para a análise do colega. Por mais que Pinter, em geral, acabe por adotar técnicas mais próximas ao drama e a um tipo de teatro mais tradicional, subvertendo-as em seguida para atingir uma posição em que o público precise racionalizar sua obra, enquanto Beckett seja adepto de técnicas e de uma construção artística muito mais baseada em um tipo de teatro mais experimental e vanguardista (com a desconfiguração do espaço, tempo, personagens, enredo, linguagem e diálogo), há muitos pontos de contato entre as obras dos dois.

Assim como a Adorno enxerga na obra de Beckett e em seu absurdo uma representação crítica apropriada ao momento pós-Holocausto, podemos constatar na obra de Pinter uma resposta também crítica ao período pós-Guerra, mas talvez mais localizada à realidade do Reino Unido.

2.3. *The Dwarfs* e a aproximação entre a prosa e o teatro

Mas como *The Dwarfs*, em sua forma de romance, poderia ser aproximado do teatro pinteriano? O principal elemento formal que justifica essa aproximação está no foco narrativo adotado. O narrador do romance, em grande parte da obra, tende a servir apenas como um indicador de quem fala e das ações que são tomadas pelas personagens e não englobadas nos diálogos apresentados. Isso, obviamente, não significa que o narrador não tenha uma presença mais evidente em determinados momentos da narrativa ou que esse seja o único método adotado pelo narrador.

Partindo da concepção teórica de Norman Friedman, *The Dwarfs* teria no chamado modo dramático a sua principal ferramenta de construção do ponto de vista da narrativa. Para o crítico, nesse tipo de narração as informações disponíveis ao leitor são restritas ao que é falado e feito pelas personagens, sem indicações claras sobre o que tais personagens sentem ou como apreendem suas situações – algo que deveria ser apreendido pelos leitores através das falas e das ações dessas personagens.

Sobre esse tipo de narrativa, Friedman afirma:

Temos aqui, com efeito, um elenco de uma peça dramática nos moldes tipográficos da ficção. Mas existem algumas diferenças: a ficção é para ser lida e o drama, para ser visto e ouvido, de modo que haverá uma diferença correspondente de escopo, amplitude, fluidez e sutilezas. A analogia, todavia, é largamente precedente, no que o leitor aparentemente não ouve ninguém senão os próprios personagens, que se movimentam como se estivessem em um palco; seu ângulo de visão é o da frente fixa (terceira linha central) e a distância deve sempre ser pequena (uma vez que a apresentação é inteiramente cênica) (2002, p. 178 – 9).

Em outras palavras, apesar de Friedman reconhecer diferenças essenciais entre as exposições narrativa e dramatúrgicas, o crítico compreende que tal aproximação é possível – afinal, novamente, os gêneros literários não são categorias excludentes entre si mesmas, havendo a possibilidade de sobreposição. Assim como no teatro, ao utilizar-se desse modo narrativo, autores acabam por apresentar um ângulo de visão e seus efeitos parecidos com o do teatro – o que é algo importante para *The Dwarfs*.

Dos trinta e um capítulos do romance, o narrador está completamente ausente nos capítulos onze; dezesseis; vinte, vinte e dois e trinta e um. Todos esses segmentos se centram nos pensamentos de Len, que são apresentados de forma direta, no formato de monólogos interiores. Por mais que esses monólogos sejam interiores, as regras do diálogo pinteriano ainda estão em voga e, portanto, não somos apresentados a explicações ou exposições das motivações da personagem. Esses trechos ainda apresentam um grande foco no texto subentendido e não-dito. O capítulo sete é organizado da mesma forma que os anteriores, mas conta brevemente com a voz do narrador em: “Os anões estão de volta ao trabalho, *Len disse*” (1990, p. 53, ênfase nossa)¹². Além disso, o capítulo quatro também se inicia com os pensamentos de Len, mas a personagem é interrompida pela visita de Mark e o capítulo passa a se centrar em diálogos. Por fim, o capítulo 28 se inicia com uma breve cena em que o narrador não se coloca, representando apenas a curta conversa entre Mark e Virginia pelo telefone. O narrador só volta a aparecer quando é

¹² No original: “The dwarfs are back on the job, *Len said*”.

necessário indicar a fala de Mark, no momento em que Virginia chega ao seu apartamento.

Apesar de, em grande parte, esse narrador ser responsável por orientar o leitor quanto ao que está acontecendo e quem está falando, em vários momentos, há poucas indicações quanto a isso e o leitor, por mais atento que seja, pode acabar se confundindo quanto a quem fala. Em determinados momentos, essa confusão é deliberadamente causada. Vejamos, por exemplo, o início do capítulo a seguir:

- Vinte e seis
- O que você disse?
 - Eu não disse nada.
 - Você não disse nada. Não. Mas você está fazendo isso de novo.
 - Isso? disse Mark.
 - Você está fazendo isso de novo.
 - São quatro horas. Estou cansado.
 - O que você faz quando você está cansado? Vai para a cama?
 - Isso mesmo.
 - Você dorme como uma pedra.
 - Claro.
 - O que você faz quando acorda?
 - Caminho o dia todo.
 - Você olha para onde está indo?
 - Eu vou para onde eu vou.
 - Eu quero te fazer uma pergunta, disse Len (ibid., 149)¹³.

Só é possível que o leitor tenha certeza das duas personagens envolvidas no diálogo a partir da 15ª fala. Na 4ª, temos a indicação da fala de Mark e, apesar do interlocutor estabelecer uma conversa próxima do que é de se esperar de Len – como o trecho selecionado está localizado mais próximo ao encerramento da obra, tende-se a acreditar que o leitor já seria capaz de reconhecer o padrão de fala das personagens –, só há a confirmação da tal hipótese na 15ª fala.

¹³ No original: “Twenty six

- What did you say?
- I never said anything.
- You never said anything. No. But you’re at it again.
- At it? said Mark.
- You’re at it again.
- It’s four o’clock. I’m tired.
- What do you do when you’re tired, go to bed?
- That’s right.
- You sleep like a log.
- Of course.
- What do you do when you wake up.
- Walk down the day.
- Do you look where you’re going?
- I go where I go.
- I want to ask you a question, Len said”.

Aqui também é possível verificar como o narrador se apresenta na narrativa na maior parte do romance: suas observações são rápidas, diretas e sem análises ou pontos de vista que poderiam ser associados à sua voz, em oposição às vozes das personagens da narrativa. Em momentos em que o narrador se coloca em maior evidência, ele continua a tratar a narrativa de forma direta e impessoal, focado na descrição de ações e cenários. Vejamos agora um trecho do capítulo cinco e outro do início do capítulo dezoito:

Ele [Pete] deixou a cabeça cair na almofada em seu quadril, esticando suas pernas até a lareira e ela [Virginia], girando com ele, olhou para baixo. Curvando-se, ela o beijou e então se afastou para se sentar reta. Ele a puxou de volta e apertou sua boca contra o ombro dela. O cabelo dela balançou sobre o rosto dele. Ele beijou os seios dela. Ela fitou a janela. A luz estava vidrada. Ela girou em seu quadril e caiu sobre o corpo dele. Com os braços dele envolvendo-a, eles se beijaram, caindo das almofadas. A coxa dele estava encerrada entre as dela. Eles estavam parados, a parte de baixo da mesa, preta acima deles, as mãos dela na cintura dele. Ela movia suas mãos pelo corpo dele. Ele se soltou do abraço e sentou-se (ibid., p 39 – 9)¹⁴.

e

Len subiu as escadas de pedra, no eco de seus passos. Ele caminhou pela varanda e parou na porta. Ela estava entreaberta. Ele entrou. Não havia nenhum som no apartamento. A entrada estava escura. Uma brecha de luz brilhava na cozinha.

- Pete?

Não houve resposta. Len caminhou até a porta da cozinha e olhou para dentro. Pete estava sentado reto em uma poltrona, próximo à janela, olhando-o, em mangas de camisa. Len entrou no cômodo. Ele colocou a mão no aparador e segurou a borda com o dedão.

- O emissário, disse Pete, sorrindo.

- O que você quer dizer?

- Essa é outra questão, Pete disse. Eu estou falando sobre iates (ibid., p. 110)¹⁵.

¹⁴ No original: “He dropped his head to the cushion at her hip, stretching his legs to the earth and she, swivelling with him, looked down. Bending, she kissed him, and then moved away to sit upright. He pulled her back and pressed his mouth to her shoulder. Her hair swung across his face. He kissed her breasts. She stared at the window. The light was glazed. She turned on her hip and fell against his body. His arms enfolding her, they kissed, rolling off the cushions. His thigh was closed between her own. They were still, the underside of the table back above them, her hands at his waist. She moved her hands along his body. He loosed himself from the embrace and sat up”.

¹⁵ No original: “Len climbed the stone stairs, in the echo of his steps. He walked along the balcony and stopped at the door. It was ajar. He went in. There was no sound in the flat. The hallway was dark. A crack of light shone from the kitchen.

- Pete?

There was no reply. Len walked to the kitchen door and looked in. Pete was sitting upright in an armchair, by the window, facing him, in his shirtsleeves. Len stepped into the room. He rested his hand upon the dresser and thumbed the edge.

- The emissary, Pete said, smiling.

- What do you mean?

- That’s another question, Pete said. I’m talking about yachts”.

Podemos verificar que o narrador se restringe às descrições das ações ocorridas, detalhando até mesmo atos que têm pouca influência sobre a cena como um todo, como o fato de que Len segurou a borda do aparador da cozinha com o dedo. O procedimento ocorre da mesma forma independentemente do contexto: seja em uma cena rotineira, baseada em movimentos não pensados, como no caso de Len, ou uma cena de sexo, como a de Pete e Virginia – em que é apresentado o detalhe da luz que entrava pela janela, mas em que não há comentários mais elaborados em relação às ações, sentimentos ou sensações das personagens.

Nesses trechos, a voz narrativa é tão despojada que o narrador não se configura nem mesmo como o que se poderia classificar como um narrador onisciente neutro. Para Friedman, a característica predominante da onisciência é a capacidade que o narrador tem de intervir entre o leitor e a história, apresentando a narrativa como ele, e não as personagens, a vê (op. cit., p. 175). O narrador de *The Dwarfs* tende a se distanciar do que está sendo narrado e pretende apresentar ao leitor uma visão mais impessoal do que está acontecendo.

Desta maneira, o narrador de *The Dwarfs* prefere o recurso denominado cena imediata (quando as ações e falas das personagens são apresentadas ao leitor diretamente) e sua descrição ao sumário narrativo (quando o narrador resume as ações tomadas ou os diálogos ocorridos, apresentando ao leitor apenas a síntese das informações essenciais, sem detalhes mais específicos). Tal característica acaba por aproximar a narrativa do que é comum aos procedimentos adotados nos palcos.

Algo não mencionado por Friedman, mas característico no romance de Pinter e que vale a pena ser apontado, é que o narrador de *The Dwarfs* se concentra apenas no momento presente. Assim como na Dramática, durante o andamento da obra, o narrador só conhece e lida com o presente. Ele não reconhece a influência do passado nos eventos presentes e não é capaz de comentar ou indicar as possibilidades futuras da trama e das personagens. Como havíamos visto anteriormente, a ênfase no presente também é característica da Dramática.

No entanto, isso não significa que o narrador tenha pouca importância ou uma pequena presença na obra. Em alguns momentos, ele é mais proeminente, como no capítulo oito, em que Pete, através de um longo monólogo, expõe a Virginia a configuração da amizade estabelecida entre Mark, Len e ele. Tudo o que Pete diz é

apresentado através de discurso indireto e, nesse capítulo, não há falas sendo diretamente representadas.

Durante partes do capítulo nove e todo o capítulo dezessete, o narrador se intercala a momentos de monólogo interior de Pete. Nesses segmentos, o monólogo interior apresentado está mais próximo ao conceito de fluxo de consciência – mais até do que nos trechos em que temos acesso aos pensamentos de Len. Por mais que o narrador faça descrições um pouco mais elaboradas sobre as ações de Pete, sobre os seus arredores e as ações que ele observa, ainda assim, há um foco em uma descrição mais direta, sem muitos adjetivos ou elementos que identifiquem o ponto de visto do narrador.

Nesses capítulos, a influência de romances modernistas, como *Ulysses*, de James Joyce é claramente visível. Tendo em vista que Pinter reconhece que boa parte de sua formação literária durante o período de sua adolescência e início da vida adulta esteve baseada nos romances modernistas, faz sentido que *The Dwarfs* também incorpore elementos como o monólogo interior e flerte com o fluxo de consciência, ainda que ambos se deem na narrativa à Pinter.

3. PANORAMA HISTÓRICO: O REINO UNIDO NA DÉCADA DE 1950

A década de 1950 foi um momento de várias transições para a sociedade britânica. Além das marcas da Segunda Guerra Mundial, os britânicos ainda viveram algumas transformações sociais e tecnológicas que modernizaram a vida cotidiana e transformações políticas, com a troca de monarca¹⁶.

A título de registro de uma breve contextualização da obra estudada, apresentam-se a seguir apontamentos e referências que visam a contribuir com parâmetros e informações acerca do contexto cultural e artístico imediatamente referentes a esse dramaturgo tão pouco abordado academicamente em nosso país, que é Harold Pinter. Este capítulo tem, assim, como objetivo contextualizar o momento histórico-social em que *The Dwarfs* foi escrito para que, posteriormente, possamos discutir as relações entre a realidade social e a produção artística pinteriana no período e como uma influencia a outra. Também discutiremos brevemente os passos profissionais dados por Harold Pinter durante o mesmo período, além de indicarmos alguns eventos notáveis em sua vida pessoal. Não é nosso objetivo apresentar uma descrição biográfica completa e extensiva, apenas mapear os principais acontecimentos de sua vida que possam servir como pontos de referência para nossa análise, como, por exemplo, sua experiência como ator de companhia de repertório. Mark, uma das personagens de *The Dwarfs*, também é um jovem ator que trabalha em tais companhias – que eram um elemento essencial ao panorama cultural britânico do período, mas que já estava em um processo de decadência e perde cada vez mais espaço nas décadas seguintes. Além disso, a experiência de vida da classe trabalhadora vivida pelo autor está presente no romance através de um uso específico da língua inglesa associado a essa classe social, dos hábitos adotados pelas personagens, assim como em algumas passagens do enredo.

¹⁶ Algo que até pouco tempo não havia se repetido, tendo em vista o longo reinado da Rainha Elizabeth II, que durou de 6 de fevereiro de 1952 (com sua coroação em 2 de junho de 1953) até 8 de setembro de 2022, ou seja, pouco mais de 70 anos.

3.1. O momento Pós-Guerra

Não é possível discutir a década de 1950 para os britânicos sem mencionar os eventos ocorridos nos momentos finais da Segunda Guerra Mundial (1939-1945), assim como nos últimos anos da década de 1940. Alguns desses eventos tiveram forte influência no desenvolvimento social das décadas posteriores e, de alguma forma, ainda se mantêm nos dias de hoje, como o estabelecimento do *National Health Service* – NHS – (Serviço Nacional de Saúde) – sistema universal e público de saúde implementado no período e ainda vigente, apesar de sofrer constantes ataques.

Ainda antes do fim da Guerra, a sociedade e os políticos britânicos já planejavam a sociedade que eles queriam assim que o grande conflito se encerrasse. Em 1942, foi publicado o relatório oficial *Social Insurance and Allied Services* (Segurança Social e Serviços Aliados), mais conhecido como *Beveridge Report* (Relatório Beveridge) por conta de seu autor, William Beveridge – um economista associado ao Partido Liberal britânico. O relatório propunha uma série de propostas para segurança social que incluíam benefícios relacionados à maternidade, subsídios às famílias que tinham crianças, aos desempregados e pensões para idosos, por exemplo. A ideia de um serviço nacional de saúde também estava no relatório. O objetivo de Beveridge era expandir e reformar os esquemas já existentes de assistência social e criar um sistema que pudesse prover benefícios ao cidadão britânico por toda sua vida ou, como se dizia no período, “do berço ao túmulo” (MORGAN, 2000, p. 54). O relatório, extremamente popular com o público em geral, ajudou a criar o conceito de Estado de bem-estar social no Reino Unido e a orientar os primeiros passos governamentais após o fim da Guerra.

Em 1946, o NHS foi criado e entrou em funcionamento em 1948. Além disso, no mesmo período, o governo britânico passou a investir na construção de moradias e na estatização de indústrias, tais quais a de ferro e aço, a ferroviária e o transporte rodoviário. Parques industriais localizados fora do eixo central do país também foram renovados.

Todas essas mudanças foram conquistadas sob o governo trabalhista. O *Labour Party* (Partido Trabalhista) é um partido à esquerda e um dos dois mais importantes da política britânica – o outro partido é o *Conservative Party* (Partido Conservador), à direita. Apesar de existirem outros partidos políticos no Reino Unido, esses dois são responsáveis pela maior parte dos representantes políticos eleitos e configuram os

maiores jogadores no embate político. Na história mais recente, ambos os partidos são os únicos a se alternar na posição de Primeiro-Ministro (cargo oferecido pelo monarca regente ao líder do partido que atinge o maior número de representantes eleitos para o Parlamento). De acordo com Kenneth Morgan, no período entre 1940 e 1945, a sociedade britânica teve sua maior inclinação partidária à política de esquerda (ibid., p. 58). Ainda nesse período, Winston Churchill, do *Conservative Party*, era o Primeiro-Ministro. Mas, durante a Guerra, todos os partidos políticos criaram uma coligação para enfrentar o período. Em 1945, Clement Attlee, do *Labour Party*, torna-se o Primeiro Ministro e se mantém no cargo até 1951. Attlee e seu partido são responsáveis por tais mudanças e por sua implementação.

A aceitação da população às mudanças é tamanha que, ao voltar ao cargo em 1951, Churchill e seu partido não tentam reverter ou modificar o que havia sido estabelecido pelo governo anterior. Anthony Eden e Harold Macmillan, Primeiros-Ministros entre 1955 – 1957 e 1957 – 1963, respectivamente, também não interferem com tais políticas. Apenas com Margareth Thatcher, Primeira-Ministra entre 1979 e 1990, que parte das políticas públicas de benefícios sociais passariam a sofrer um dismantelamento sistemático.

Outro ponto político que deve ser mencionado é a troca de monarca ocorrida no início da década de 1950. Com a morte de George VI em 1952, não só o Reino Unido, assim como o Império Britânico, passou a ter Elizabeth II como Rainha-Imperatriz. Por mais que o Reino Unido tenha uma monarquia parlamentarista – onde o poder do monarca é limitado pelo parlamento e, conseqüentemente, faz com que sua imagem seja, em grande parte, mais simbólica e seu poder mais controlado –, não se pode negar que a chegada de uma jovem monarca (Elizabeth II tinha 25 anos quando ascendeu ao trono) do sexo feminino (a última rainha da Inglaterra havia sido a rainha Vitória, entre 1837 e 1901, período marcado pela expansão do Império e prosperidade para o Reino Unido) contribuiu enormemente para a construção de um imaginário de bons agouros, mudanças e transições positivas que viriam a ser implementadas no pós-Guerra.

Para Morgan, a Segunda Guerra Mundial trouxe algo que havia sido prometido após a Primeira Guerra Mundial, mas não alcançado:

A Segunda Guerra Mundial viu uma divisão bem menor entre a aspiração e a realidade. De fato, a congruência entre um comprometimento público de mudança e um reconhecimento administrativo privado de que a sociedade pré-

Guerra era perigosamente injusta e divisora foi o legado mais importante da Segunda Guerra Mundial para o povo britânico (ibid., p. 58).¹⁷

Se o momento pós-Primeira Guerra Mundial nas décadas de 1920 e 1930 falhara em proporcionar uma recompensa pelos esforços e sacrifícios da população, após a Segunda Guerra Mundial, o povo britânico obteria muitas das conquistas que haviam sido prometidas anteriormente.

Outra mudança positiva para boa parte da classe trabalhadora foi a tendência de aumento nos salários – que haviam crescido 30% do nível atingido em 1938 (ibid., p. 64). Tendo em vista que, em 1951, cerca de 72% da população inglesa – algo como trinta e dois milhões de pessoas – e mais três ou quatro milhões de pessoas no País de Gales e Escócia pertenciam a essa classe social (SANDBROOK, 2005, p. 68), pode-se apreender as consequências positivas para os trabalhadores e para a sociedade em geral. O aumento nos salários também foi acompanhado de pleno emprego para parte considerável da população.

Esses e outros fatores acabaram por criar um suposto consenso pós-guerra no Reino Unido: entre 1945 até o final dos anos de 1970, os dois maiores partidos políticos britânicos, *Conservative* e *Labour*, pareciam ter opiniões próximas e baseadas no *Beveridge Report* e nas ideias econômicas de John M. Keynes, desenvolvidas na década de 1930, durante a Grande Depressão. Ou seja, apesar dos embates públicos, esses dois partidos pouco pareciam divergir em suas ações. A sociedade britânica, vivendo esse suposto consenso, acaba por se manter conservadora – característica pela qual ainda é conhecida. Nas palavras de Dominic Sandbrook: “A Grã-Bretanha dos anos cinquenta era uma das sociedades mais conservadoras, constantes e satisfeitas do mundo” (ibid., p. 64)¹⁸ e o caráter britânico se manteve (e se mantém) individualista e caseiro (ibid., p. 65-66). O reflexo desse consenso podia ser visto nas ruas: os britânicos mostravam-se politicamente satisfeitos na década de 1950.

Contudo, nem tudo eram flores. O período de austeridade iniciado durante a Guerra se mantém bem além do seu término, em 1945. O racionamento de comida, itens de vestuário, combustível e várias outras commodities domésticas se mantém até o ano

¹⁷ No original: “The Second World War saw far less division between aspiration and reality. Indeed, the congruence between a public commitment to change and a private administrative recognition that pre-war society was dangerously unjust and divisive was the most important legacy of the Second World War for the British people”.

¹⁸ No original: “Britain in the fifties was one of the most conservative, stable and contented societies in the world”.

de 1954 – ou seja, quase dez anos após o fim da Guerra. Obviamente, o número de itens alimentícios racionados diminuiu após a Guerra, mas a população ainda precisa lidar com a escassez de alguns produtos essenciais.

Apesar das melhoras no campo dos empregos, a pobreza e o desemprego não foram totalmente erradicados. Trabalhadores manuais, das regiões Norte da Inglaterra e Sul do País de Gales – regiões historicamente marcadas pela pobreza e atraso em relação ao Sul da Inglaterra, centro econômico do Reino Unido – ainda viviam na pobreza. Mesmo com as políticas públicas de construção de moradia acessíveis, muitas famílias mais pobres ou localizadas nessas regiões ainda moravam em casas que haviam sido destruídas durante a Guerra (id., *ibid.*, 231 – 4).

Além disso, é importante mencionar que o período pós-Segunda Guerra Mundial também estabeleceu o período da Guerra Fria (1947 – 1991). Por mais que o embate fosse essencialmente vivido entre os Estados Unidos e a União Soviética, o Reino Unido sempre esteve – e continua a estar – ao lado dos Estados Unidos. Por mais que seu poderio imperial estivesse em declínio – como discutiremos em breve –, o Reino Unido ainda assim participou ativamente desse período de tensão política e isso trouxe consequências não apenas para o governo britânico, mas também para a sua população.

3.2. Um momento de afluência (para parte da população)

A pobreza não foi erradicada, as condições de empregos de certos setores industriais (como o dos mineiros, por exemplo) não melhoraram e a profunda desigualdade entre o Norte e o Sul ingleses, assim como entre a maior parte do País de Gales e a Inglaterra, se manteve; contudo, o que marca a década de 1950 é o momento de afluência vivida pela maior parte da população britânica.

No início da década, a economia britânica vivia uma situação precária, pois os custos do período Guerra se associaram aos altos custos da manutenção do Império Britânico. Não havia dinheiro suficiente para, ao mesmo tempo, manter os padrões imperiais estabelecidos antes da Primeira Guerra Mundial nas colônias e modernizar o país, como propunha o *Beveridge Report*. David Pattie aponta o principal questionamento levantado no período: “O país está preso entre duas ideias irreconciliáveis de si mesmo.

Ele pode ser a Bretanha Moderna, provendo assistência para todos os seus habitantes, ou ele pode ser a Grã-Bretanha, uma superpotência em autoavaliação contra os EUA e a URSS. Ele não pode ser os dois” (2012, p. 7).¹⁹

A crise financeira se agrava com a entrada do Reino Unido na Corrida Nuclear estabelecida durante a Guerra Fria. O governo britânico insistia na necessidade de sua participação pelo simples fato de que, como representante do poder hegemônico no panorama internacional, o Reino Unido deveria manter armas nucleares para que ele pudesse confirmar sua competência. Na realidade, o poder hegemônico do Reino Unido, desde o fim da Segunda Guerra Mundial, já se encontrava abalado e os Estados Unidos se estabeleciam como maior potência mundial. Mesmo assim, os representantes políticos fingiram não perceber que o poderio do Império Britânico começava a se desmoronar (ex-colônias já começavam a alcançar a independência, como a Índia, em 1947) e que era possível modernizar a sociedade britânica sem abrir mão de nada.

Com o fim do racionamento, em 1954, e aumento da produção industrial no decorrer da década, uma tendência à afluência – que havia se iniciado na década de 1930 e fora interrompida pelas Guerras – é retomada (SANDBROOK, op. cit., p. 149). Supermercados são introduzidos no Reino Unido; a eletricidade se torna mais confiável e barata, carros ficam mais populares e outros bens de consumo, como geladeiras, televisões e eletrodomésticos, tornam-se mais acessíveis à classe trabalhadora que, vendo seu salário aumentar, passa a ter um maior poder aquisitivo.

No ápice dessa tendência à afluência, Harold Macmillan, então Primeiro-Ministro, faz um discurso que sintetiza o período:

Vamos ser francos: a maior parte do nosso povo nunca se deu tão bem. Vá ao interior, às cidades industriais; vá às fazendas e você verá um estado de prosperidade que nós nunca tivemos em minha vida ou, de fato, nunca na história desse país. (apud SANDBROOK, *ibid.*, p. 119).²⁰

Suas palavras são constantemente citadas posteriormente e a expressão “nunca se deu tão bem” (“have never had it so good”) parece amalgamar um momento de prosperidade único e universal para o povo britânico. Contudo, é importante mencionar que até mesmo

¹⁹ No original: “The country is caught between two irreconcilable ideas of itself. It can either be Modern Britain, providing care for all of its inhabitants – or it can be Great Britain, a superpower measuring itself against the US and the USSR. It cannot be both”.

²⁰ No original: “Let’s be frank about it; most of our people have never had it so good. Go around the country, go to the industrial towns, go to the farms, and you will see a state of prosperity such as we have never had in my lifetime – nor indeed ever in the history of this country”.

Macmillan entende que a afluência não atingiu todos os setores da sociedade, já que ele diz “*a maior parte do nosso povo nunca se deu tão bem*” (“*most of our people have never had it so good*”, grifo nosso). Além disso, é costumeiro aos que pretendem apresentar a década de 1950 apenas como um momento de afluência omitir a segunda parte de sua fala, que é tão importante como a primeira:

O que preocupa a alguns de nós é “é bom demais para ser verdade?” ou, talvez, eu deveria dizer “é bom demais para durar?”. Pois, no meio de toda essa prosperidade, há um problema que nos tem incomodado... desde a Guerra. É o problema dos preços em ascensão. Nossa preocupação constante hoje é: os preços podem ser estabilizados enquanto, ao mesmo tempo, nós mantemos pleno emprego em uma economia em expansão? Nós podemos controlar a inflação? Esse é o problema de nossos tempos (id., *ibid.*, p. 119).²¹

Ou seja, Macmillan não só reconhece que a afluência que marca o período não foi distribuída de forma igualitária, mas também tem como principal objetivo alertar a população sobre a inflação que assolava o país.

Assim, a década de 1950 é marcada por essas contradições: ao mesmo tempo que o período de racionamento se encerra e há uma mudança nos padrões de consumo, com novos produtos acessíveis a maior parte da população, há também uma crescente preocupação com a inflação, escassez nos recursos públicos que mantêm o Reino Unido, suas colônias e territórios, além da perda de influência político-econômica no cenário internacional – perda essa que se consolida e se torna claramente visível para o público britânico em geral a partir de um evento específico em 1956.

3.3. O embate pelo Canal de Suez, ou A derrocada final do Império

Apesar de acontecer fora das ilhas britânicas e em um país que tecnicamente não fazia parte da Comunidade das Nações ou do Império Britânico, o conflito de Suez, em 1956, é um evento importante para a compreensão não só da política externa da década de 1950, mas também do espírito nacional britânico do período. O embate marca o momento em que o declínio do Império ficou explicitamente claro para os britânicos,

²¹ No original: “What is worrying some of us is ‘Is it too good to be true?’ or perhaps I should say ‘Is it too good to last?’ For amidst all this prosperity, there is one problem that has troubled us... ever since the war. It’s the problem of rising prices. Our constant concern today is – can prices be steadied while at the same time we maintain full employment in an expanding economy? Can we control inflation? This is the problem of our time”.

assim como demonstra a perda da força política do Reino Unido no contexto do panorama mundial.

Do final do século XIX até o pós-Guerra, o Egito fora comandado não oficialmente pelos britânicos. Até que, em 1951, o país sai de sob o domínio do Império Britânico. Em 1952, tropas inglesas são confrontadas por forças egípcias em Ismaília. Esse embate é seguido de uma revolta no Cairo, onde símbolos britânicos se tornaram alvos dos revoltosos. O clima continua tenso entre os dois países até que, em 1954, um acordo é firmado, prevendo a saída das tropas britânicas em até vinte meses.

O Canal de Suez, localizado na cidade de Porto Saíde e construído entre 1859 e 1869, é um canal artificial que serve como ponto de ligação entre o Mar Mediterrâneo e o Mar Vermelho. Assim, navios que o utilizam conseguem traçar trajetos entre Europa e a Ásia Meridional sem que seja necessário navegar ao redor da África. Dominic Sandbrook afirma que o canal era responsável pela passagem de um quarto de todas as importações britânicas na década de 1950 (op. cit., p. 42), ou seja, ele era essencial ao mercado britânico do período. Apesar da tensão entre Egito e Reino Unido, o canal continuava sob comando dos britânicos e dos franceses.

Contudo, em 1956, Gamal Abdel Nassar, então presidente do Egito, anuncia a nacionalização do Canal de Suez ao mesmo tempo em que seus soldados tomavam o local à força, pegando britânicos e franceses desprevenidos. Diante dessa situação, Anthony Eden – Primeiro-Ministro que havia sucedido Winston Churchill em 1955 – elabora o denominado Plano Suez: em encontros e conversas secretas entre Reino Unido, França e Israel, foi firmado um acordo para que Israel atacasse o Egito; logo após o ataque, o Reino Unido e a França pediram aos exércitos dos países de Israel e do Egito que se afastassem a fim de que França e Reino Unido pudessem garantir a passagem de todos pelo canal – além da vontade dos britânicos e franceses de manter o controle sobre uma construção em posição estratégica tão importante, Nassar parecia ser uma possível ameaça porque estava próximo aos soviéticos, o que preocupava os países ligados aos Estados Unidos durante a Guerra Fria.

Pouco podia ser feito pelo Reino Unido de forma jurídica, pois a empresa controladora do Canal de Suez havia sido registrada no Egito e não havia nenhuma comprovação oficial de que o Canal pertencesse ao país. Mesmo assim, o plano tático elaborado era claramente problemático, já que envolvia inverdades e acordos secretos –

apesar de haver indícios de que o governo estadunidense tivera notícias do plano ainda durante sua criação (PATTIE, op. cit., p. 13) – que violavam regras diplomáticas.

Eden não foi apoiado por todos os membros do seu governo, mas teve apoio o suficiente para colocar o plano em prática. Ele acreditava que outros países, especificamente os Estados Unidos, apoiariam a França e o Reino Unido naquele contexto. O público britânico, que inicialmente se demonstrou incerto sobre o conflito, passou a apoiar as tropas britânicas assim que o conflito estourou. Parte da população ainda tinha em mente as dificuldades e o tempo sombrio das Guerras, enquanto a outra parte enxergava em Nasser outro ditador que deveria ser derrubado, assim como Mussolini e Hitler (id., *ibid.*, p. 13).

Não obstante, o suporte vindo da população britânica foi de pouco valor para os estadunidenses: o presidente Dwight Eisenhower estava em ano de campanha para sua reeleição e não queria se envolver em um conflito internacional que pudesse diminuir suas chances nas urnas. Ao mesmo tempo, outras nações não iriam querer contrariar a posição do país mais poderoso do planeta em relação a um conflito externo.

Conseqüentemente, o apoio internacional nunca veio e a empreitada foi um grande desastre: os Estados Unidos, com aprovação das Nações Unidas, fizeram pressão econômica para que o Reino Unido desistisse do plano – os soldados britânicos estavam prestes a retomar o comando do Canal de Suez, mas não o fizeram. Além disso, os estadunidenses barraram a participação dos britânicos na missão de pacificação da região, aumentando ainda mais a humilhação britânica.

O plano mal concebido pelo governo britânico, com resquíscios de táticas imperialistas escancarava uma verdade inconveniente: o poderio britânico já não era o mesmo e sua decadência foi vista por todos. Sandbrook indica o conflito de Suez como marco de uma mudança na percepção do povo britânico, que a partir daquele momento, passaria a ter baixas expectativas quando ao poder de decisão e hegemonia do Reino Unido no panorama global por parte do Reino Unido (op. cit., p. 62). Suez tornou-se o símbolo do fim da hegemonia político-econômica britânica – processo que se iniciara no fim da Segunda Guerra Mundial e que se consolidava com as declarações de independência das antigas colônias e territórios.

Nas palavras de David Pattie:

Não é que Suez comece o processo de declínio do Império Britânico, mais propriamente, ele confirma a quão longe o declínio havia chegado. A Grã-Bretanha é, ao que parece, um Estado-cliente estadunidense, capaz de exercer poder apenas se os EUA concordarem. Ela também é incapaz de manter suas colônias se essas colônias colocassem uma resistência firme (op. cit., p. 14).²²

Ou seja, o conflito de Suez não só marca o fim do poderio britânico, mas também marca o início da aproximação política entre ex-império e ex-colônia, com a crescente dominância dos Estados Unidos sobre o Reino Unido – situação que persiste até hoje.

3.4. Ambiguidades dos tempos e personagens em Harold Pinter

Esta importante mudança no cenário político-econômico-social, durante e em seguida ao período que evidencia o processo de dissolução do grandioso império britânico, bem como o novo posicionamento do país nos planos internacional e interno, se faz sentir inexoravelmente na obra de Harold Pinter, pois ela informa sobre o período ao mesmo tempo que é formada por ele. O embate entre afluência, de um lado, e a queda do império – importante característica para a (des)construção da identidade britânica no período – do outro, pode, de alguma maneira, ser visto nas personagens pinterianas que não conseguem se sentir pertencentes a um lugar específico e têm dificuldades no estabelecimento de uma individualidade própria. Victor Cahn afirma:

O tema central de sua obra é o também tema dominante da arte do século XX: a luta pelo significado em um mundo fragmentado, incompreensível. Virtualmente todas as suas personagens estão, em alguns momentos, incertas acerca de quem ou o que elas entendem, em quem ou no que elas acreditam e, no final das contas, de quem ou o que elas são (2011, p. 2).

Como veremos adiante, as ambiguidades das personagens, enredos e ações estão calcadas nas ambiguidades vividas no período do pós-Guerra na Europa.

Entre os pontos que serão levantados posteriormente e que têm relação direta com o momento sócio-histórico descrito acima estão a construção do discurso utilizado por Len, que evidencia em *The Dwarfs*, tanto no romance quanto na peça, a impossibilidade de se construir uma identidade fixa, haja vista as inúmeras mudanças vividas no Reino Unido da década de 1950. Na realidade, a personagem não consegue identificar uma

²² Tradução nossa. No original: “It is not that Suez starts the process of British imperial decline: rather, it confirms just how far the decline had gone. Britain is now, it seems, an American client state, able to exercise power only if the US agrees; it is also unable to hold its colonies, if those colonies mounted a determined resistance”.

estabilidade nem mesmo na configuração das paredes que formam os cômodos em que as personagens habitam. Sua busca por uma identidade parece, de alguma forma, refletir a construção de uma nova identidade nacional por parte dos britânicos e as dificuldades de tal processo.

Além disso, verificaremos que o acirramento das diferenças sociais causadas pelo enriquecimento desigual de parte da população britânica dá mais espaço para uma divisão concreta e aparente entre as classes sociais. Por conta disso, as personagens do romance – pertencentes às classes trabalhadoras – encontram certa dificuldade em lidar com pessoas de outras classes sociais por nelas enxergarem a imagem do outro, que não só está fora de seu grupo, mas também detém mais poder – criando assim um forte ambiente de ameaça.

Por fim, veremos como o diálogo pinteriano e característico do *pinteresque* se configura através das técnicas de confronto entre as personagens pelas entrelinhas do que é falado. A busca pelo poder se dá de forma indireta e “não-declarada”, tal como os conflitos vividos no período da Guerra Fria. Cabe às personagens, e a nós enquanto público, identificar as reais intenções e significados por trás não só do que é dito ou omitido pelas outras personagens em suas falas, mas também através de suas hesitações, pausas e silêncios.

3.5. Harold Pinter na década de 1950 – Brevíssimas notas sobre o autor e sua obra

Se a década de 1950 no Reino Unido trouxe algum conforto material e possibilidades de consumo para uma parte razoável de sua população, Harold Pinter estava inserido no grupo que não havia se beneficiado da afluência daquele momento. O período marca o momento de transição entre o fim da adolescência e início da vida adulta do autor, assim como o início da sua carreira como ator – uma profissão que, quando muito, lhe dá apenas o suficiente para viver; posteriormente, conseguiria sustentar sua família. Sua estreia como dramaturgo ocorre nos últimos anos da década, dando início a um processo de transição entre ator de repertório e dramaturgo nacionalmente conhecido e respeitado.

Apesar de ter nascido e crescido em Londres – não apenas a capital e cidade pertencente ao sul, parte mais rica da Inglaterra (em oposição ao norte inglês, historicamente menos abastado), mas também um centro financeiro e cultural do país –, Pinter era de uma família judia pertencente à classe trabalhadora. Seu pai era alfaiate de roupas femininas e a família vivia em Hackney – região conhecida pela quantidade de imigrantes e seus descendentes, principalmente judeus, até aquele período (além de ser uma das localizações principais em que se passa *The Dwarfs*).

Ao fim da década de 1940, Pinter havia terminado os estudos regulares e, sabendo que sua entrada em uma grande universidade, ou seja, do “eixo Oxbridge”, seria difícil por conta de características específicas da formação escolar dada à classe trabalhadora²³ – Pinter não havia estudado latim, que ainda era um pré-requisito para a admissão de um aluno (BILLINGTON, 2007, p. 19 – 20) –, ele acaba se matriculando na *Royal Academy of Dramatic Arts* (RADA) após de receber uma bolsa de estudos em 1948. Contudo, ele frequenta apenas dois períodos do curso e acaba por desistir.²⁴

Um ano antes, em 1948, ele havia se recusado a participar do processo de alistamento obrigatório no exército (uma lei promulgada ainda durante a Primeira Guerra Mundial havia tornado o processo obrigatório para todos os rapazes ao completar dezoito anos, tal qual no Brasil) e foi levado a julgamento por duas vezes no ano seguinte. Em ambas, ele foi multado apenas e não chegou a ser preso – o que era uma possibilidade em casos do tipo e uma probabilidade para qual Pinter estava preparado: ele levou sua escova de dentes para um de seus julgamentos (GUSSOW, 1996, p. 103). Seu pai, Jack, apesar de discordar do filho e da dificuldade em angariar os fundos necessários, pagou ambas as multas recebidas. O procedimento jurídico do período permitia processar e condenar a prisão ou multas aqueles que se recusavam a se alistar. Em uma reviravolta quase que kafkiana, caso condenado a uma multa, a pessoa poderia ser novamente processada e levada a julgamento, estabelecendo assim um círculo vicioso e, tecnicamente, infundável.

²³ O *Educational Act 1944*, também conhecido como *Butler Act* por conta de R.A. Butler, Presidente da Comissão de Educação em 1944, propôs uma modificação na estrutura educacional do Reino Unido do pós-Guerra, dando mais espaço para garotas e crianças da classe trabalhadora. Por mais que o acesso às grandes universidades também tenha se tornado uma realidade no pós-Guerra, esse foi um processo gradual e, portanto, no período, poucos alunos das universidades mais tradicionais britânicas não eram provindos das *public schools* – que apesar de carregarem “*public*” em suas denominações, ao contrário do conceito brasileiro de escola pública, cobram mensalidades e estão associadas às camadas mais abastadas da sociedade.

²⁴ Mesmo assim, o site oficial da RADA indica 1949 como ano de graduação de Pinter. Disponível em: <https://www.rada.ac.uk/profiles/harold-pinter/>, acesso em 01 de setembro de 2020.

No início da década de 1950, Pinter começa a ter sua obra publicada. Contudo, seus primeiros escritos a virem a público não são dramáticos. Em agosto de 1950, dois de seus poemas são publicados no volume 5: 19 da revista *Poetry London*: “*New Year in the Midlands*” e “*Chandeliers and Shadows*”. Contudo, a revista publica o primeiro poema com vários erros e, em novembro, uma versão corrigida é publicada na edição seguinte junto a dois novos poemas: “*Rural Idyll*” e “*European Revels*” sob o nome de Harold Pinta (BAKER, 2013. p. 5). Pinter, naquele momento, acreditava que sua família era de origem portuguesa ou espanhola – apesar da informação ser incorreta – e adotou a forma de sobrenome que ele acreditava ser a de seus ascendentes. Apesar de essas serem as primeiras vezes em que Pinter foi publicado em uma revista de circulação nacional, ele já havia publicado “*Dawn*”, um outro poema, na revista de sua escola em 1947 (ibid., p. 3).

Em 1951, ele começa a estudar na *Central School of Speech and Drama*.²⁵ É importante mencionar que, apesar de ter frequentado duas escolas de artes dramáticas renomadas, Pinter esteve em ambas antes da grande inovação e da controversa mudança promovida pelos jovens dramaturgos que surgiram naquela década – incluindo ele mesmo. O trabalho desenvolvido por essas escolas ainda estava centrado no teatro em voga no período, que estava baseado em uma interpretação mais maneirista e direcionada ao teatro tradicional e comercial que era dominante não apenas no *West End* londrino – região associada aos grandes teatros de entretenimento –, mas também nas companhias de repertório que viajavam às regiões interioranas do país, dando ao público que não podia frequentar o teatro do centro cultural londrino uma experiência parecida com a montagem de obras clássicas, grandes sucessos da temporada e peças conhecidas do grande público – que em sua maior parte tinham formas mais convencionais, como as típicas comédias de costumes inglesas de Oscar Wilde (*A Importância de Ser Prudente*, 1895), George Bernard Shaw (*Pigmaleão*, 1913) ou Noel Coward (*Hay Fever*, 1925), por exemplo. Obviamente, os musicais de grande sucesso comercial e peças mais elaboradas (do ponto de vista de cenários e mecanismos teatrais específicos) não saíam do centro cultural londrino.

²⁵ Seu nome aparece na lista de alunos de destaque no site da instituição, apesar de, ao contrário da RADA, não indicar o ano de formatura de Pinter. Disponível em: <https://www.cssd.ac.uk/content/high-profile-alumni>, acesso em 01 de setembro de 2020.

Na biografia de Michael Billington, Pinter diz ter odiado os alunos, os professores e as técnicas demonstradas – todos considerado empolados pelo dramaturgo – no período em que cursou a RADA (op. cit., p. 20 – 21). Ao comentar a primeira passagem do autor em uma escola de atuação, Billington afirma:

Naquele tempo, a RADA, sob a supervisão benigna de Kenneth Barnes, ainda tinha a reputação de uma escola de modos glamurosa. Havia ainda quase uma década para que uma nova geração da classe trabalhadora, liderada por Albert Finney, Peter O’Toole e Tom Courtenaym, mudasse o caráter tanto da instituição quanto da atuação britânica (ibid., p. 20).²⁶

Tendo conseguido alguns pequenos trabalhos no rádio anteriormente, Pinter se junta à companhia de repertório de Anew McMaster – a quem ele futuramente escreverá o texto de memórias “Mac”, em que além de retratar carinhosamente o ator e suas experiências com ele, Pinter também reconhece como o sistema das companhias de repertório o ajudaram na sua formação como ator, – em setembro desse mesmo ano até o outono de 1952 (BAKER, op. cit., p. 5). A companhia faz turnês pela Irlanda com um repertório baseado em Shakespeare e outros clássicos, além de peças conhecidas e aprovadas pelo gosto popular, como os *whodunits*²⁷ de Agatha Christie e as comédias de costumes de Oscar Wilde. A experiência é positiva para o jovem ator. Nas palavras de Pinter: “A Irlanda nem sempre era dourada, mas era dourada às vezes e, em 1951, ela foi, de um modo geral, uma era dourada para mim e para outros” (2009, p. 42).²⁸

O sistema das companhias de repertório, que levava o teatro às regiões não centrais do Reino Unido foi mais ativo e forte na sociedade britânica durante as décadas de 1940 (o seu auge) e 1950. As companhias teatrais eram estabelecidas (geralmente tendo um ator ou atriz de renome e que teria destaque durante todas as peças produzidas) para viajar pelas cidades mais afastadas do centro e pelo interior do Reino Unido. Com um repertório variado e um cronograma apertado, as companhias apresentavam peças semanalmente. O elenco trabalhava sempre com duas peças: representava uma obra à noite e ensaiava a peça da semana seguinte durante a tarde. Com a popularização do

²⁶ No original: “At that time RADA, under the benign supervision of Kenneth Barnes, still had the reputation of a glamorous finishing school; it was to be almost a decade of a new working-class generation, led by Albert Finney, Peter O’Toole and Tom Courtenaym changed the character of both the institution and of British acting”.

²⁷ Corruptela de “*Who (has) done it?*” (Quem o fez?), o termo designa as obras que estão centradas na investigação de um crime e descoberta do seu culpado.

²⁸ No original: “Ireland wasn’t golden always, but it was golden sometimes and in 1951 it was, all in all, a golden age for me and for others”.

cinema e, principalmente, da televisão na década de 1950, as companhias de repertório começaram a perder força e relevância.

É nesse período como ator de companhia de repertório que Pinter começa a escrever *The Dwarfs* – que ele completará em 1956. Além disso, ele continuaria a publicar poemas em revistas literárias. Entre 1953 e 1954, Pinter participa da companhia teatral de Donald Wolfit e adota o nome artístico de “David Baron” – que ele usará até 1960 (BAKER, op. cit., p. 6). Durante uma temporada de peças clássicas no *King’s Theatre*, em Hammersmith, ele conhece a atriz Vivien Merchant – nome artístico de Ada Thompson – enquanto ambos representavam papéis menores em *As You Like It* (c. 1600) (idem, p. 5), com quem ele se reencontrará e se casará, também em 1956, quando voltam a atuar juntos em Bornemouth, Dorset.

Entre 1953 e 1957 Pinter trabalhou, de forma casual, em oportunidades de emprego diversas: garçom, lavador de pratos, segurança de clubes noturnos, além de atuar nas companhias de repertório provincianas do Reino Unido (BAKER, op. cit., p. 6). As dificuldades eram grandes para o jovem casal. Em uma entrevista a Mel Gussow, o autor relembra o período:

(...) quando nós [Harold e Vivien] éramos atores juntos, nós éramos muito felizes. Isso foi no início. Nós éramos terrivelmente pobres também quando nosso filho nasceu. Eu quero dizer *bem* pobres e até mesmo mais pobres depois que *A Festa de Aniversário* estreou e saiu de cartaz em 1958. Nós dois tínhamos cerca de vinte e oito anos. Em certo ponto, eu fiz minhas contas e disse: “Não se preocupe. Nós ainda temos sessenta libras”. Eu me lembro claramente. Eu disse: “Ao final desse mês nós ainda teremos sessenta libras”. Quando você está contra a parede, você divide muito. Na realidade, nós dois lutamos para sair daquela situação. Ela era indomável naquela época. Ela atuava com um bebê de três meses no camarim. Ela costumava amamentá-lo durante os intervalos. Eu mesmo entrava e saía de diversos empregos. Eu atuei um pouco. Eu era incrivelmente magro naquela época, principalmente porque havia muito pouco para comer (GUSSOW, op. cit., p. 126).²⁹

Em novembro de 1956, a pedido de Henry Woolf (amigo de infância – e parte do grupo dos *Hackney Boys* – que estudava na Universidade de Bristol), o autor escreve *The Room* em quatro dias. O texto é produzido no ano seguinte por alunos do departamento

²⁹ No original: “(...) when we were actors together we were very happy. That was in the very early days. We were terribly poor too, when our son was born. I mean *really* poor, and even poorer after *The Birthday Party* came on and off in 1958. We were both about 28. At one point, I did my accounts and I said, ‘Don’t worry, we still have 60 pounds.’ I remember it very clearly. I said, ‘By the end of this month, we still have 60 pounds.’ When you’re against the wire, you share a lot. We both in fact fought our way out of it. She was pretty indomitable in those days. She was acting with a three month old baby in the dressing room. She used to feed him in the intervals. I was in and out of work myself. I did a bit of acting. I was incredibly thin in those days, mainly because there was very little to eat”.

de artes dramáticas da Universidade de Bristol e dirigido por Woolf. Ou seja, Pinter apenas passou a escrever textos teatrais quando alguém lhe disse que ele era capaz de os escrever. Por mais que a estrutura de diálogos já estivesse presente em parte de seus textos poéticos e narrativos, até ali ele nunca havia escrito para os palcos.

Ainda em 1957, *The Room* estreia de forma profissional no *Old Vic Theatre School* de Bristol. Harold Hobson (crítico teatral do jornal *Sunday Times*) assiste e faz elogios à peça (BAKER, op. cit., p. 8). Ainda durante esse período *A Festa de Aniversário* e *O Monta-cargas* (*The Dumb Waiter*) são escritos por Pinter no apartamento em Notting Hill Gate, Londres, que divide com sua esposa.

Em 1958, nasce Daniel, filho de Pinter e sua esposa Merchant. Em 1975, após Pinter deixar a casa da família algum tempo depois de contar à esposa sobre seu caso com Lady Antonia Fraser, sua segunda esposa, seu filho Daniel, já adulto, troca seu sobrenome de “Pinter” para “Brand” e passa a viver afastado da mídia devido a sua mãe sofrer de depressão e alcoolismo, o que a levaria à morte em 1982, dois anos após a oficialização do divórcio de seu casamento com Harold Pinter.

Ainda em 1958, *A Festa de Aniversário* estreia em Cambridge (era costume estrear uma peça em uma localidade menos central para que a resposta do público fosse avaliada antes de uma grande estreia no *West End*, onde fracassos de bilheteria deveriam ser evitados). Quando, em maio, a peça estreia em Londres, a recepção crítica é extremamente negativa e a peça sai de cartaz após apenas uma semana. Nem mesmo uma crítica favorável de Harold Hobson, um dos principais nomes da crítica teatral do período, é capaz de salvar a montagem do fracasso.

Em 1959, *O Monta-cargas* estreia na Alemanha – quase um ano antes da peça estrear em Londres no ano seguinte. Pinter escreve *The Caretaker*, algumas peças para rádio, além de esquetes: “*Trouble in the Works*” e “*The Black and the White*” – esquete adaptado a partir de um conto escrito anteriormente – estreiam nesse ano, como parte do espetáculo *One to Another*, em Londres. Alguns meses depois, “*Request Stop*”, “*Last to Go*” e “*Special Offer*” também têm sua estreia no espetáculo *Pieces of Eight*.

Apesar de Pinter já ser um dramaturgo relativamente conhecido no período, chegando a dar entrevistas à televisão, ao rádio e às revistas teatrais de importância na época – em 1960, *A Night Out*, uma peça encomendada a Pinter e escrita especialmente para a televisão vai ao ar, tendo no elenco Vivien Merchant e o próprio Pinter - é com a

exibição de *A Festa de Aniversário* na televisão, em março de 1960, e, principalmente, apenas com a estreia de *The Caretaker*, em abril do mesmo ano, que Pinter passaria a ser um grande nome do teatro britânico, estabelecendo sua fama junto ao grande público.

É também nesse momento que Pinter passa a poder deixar de se preocupar com a questão financeira. Em 1993, ao ser entrevistado por Mel Gussow, Pinter comenta que todos os seus manuscritos originais estavam sendo transportados para o arquivo da *British Library*, tirando alguns que ele havia perdido e o manuscrito de *The Caretaker*, que ele havia “idiotamente” vendido para a Universidade de Indiana, nos Estados Unidos. Gussow sugere que ele talvez precisasse de dinheiro naquele momento. Pinter responde: “Não depois de *The Caretaker*. Eu estava totalmente falido até *The Caretaker*. É um mistério o porquê de eu tê-lo vendido. Mas eu ainda tenho um outro esboço que ficará com a *British Library*” (op. cit., p. 105).³⁰

Assim, Pinter entra na década de 1960 com uma família formada e em uma situação financeira melhor do que nos primeiros anos de casamento. Além disso, sua carreira como dramaturgo está consolidada. Seu nome aparece entre as principais revelações do teatro moderno britânico e o grande público também o reconhece como tal. Portanto, pode-se afirmar que a década de 1950 foi o momento de formação de Pinter como dramaturgo, assim como da base de sua obra dramática. Os textos do período trazem as sementes das técnicas, temas e escolhas estéticas que marcaram a carreira e a obra pinteriana.

Pinter surge pouco depois dos principais marcos do Teatro Moderno Inglês: a criação da *English Stage Company*, em 1954; a primeira encenação inglesa de *Esperando Godot*, de Samuel Beckett, dirigida por Peter Hall em 1955, a visita do *Berliner Ensemble* – companhia teatral fundada por Bertolt Brecht em 1949 – com a consequente disseminação dos conceitos do teatro épico brechtiano, em 1956, e o evento mais comumente associado ao início da modernização teatral inglesa: a primeira montagem de *Olhe Para Trás com Raiva* (*Look Back in Anger*), de John Osborne, no *Royal Court Theatre*, também em 1956. Assim, Harold Pinter foi rapidamente associado à nova onda de escritores que tentavam revolucionar os palcos ingleses a partir do ponto de vista da classe trabalhadora.

³⁰ No original: “Not after *The Caretaker*. I was totally broke until *The Caretaker*. It’s a mystery why I sold it. But I still have another draft that the British Library has”.

O realismo de pia de cozinha (*kitchen sink realism*) produzido pelos jovens coléricos (*angry young men*) colocou a classes mais baixas em cena e tentou discutir o estado da nação britânica do período. Assim como eles, a obra inicial de Pinter também colocou em cena a classe trabalhadora – como em *A Festa de Aniversário* e *The Room*, por exemplo – e classes sociais mais baixas – o morador em situação de rua em *The Caretaker* e os criminosos de *O Monta-cargas* são alguns exemplos –, não obstante, Harold Pinter nunca foi totalmente representativo desses grupos, pois sua obra apontava para algo distinto. Sobre o assunto, Martin Esslin afirma:

Na medida em que suas peças são firmemente enraizadas no discurso e situações reais, ele parece naturalista – e foi, de fato, inicialmente agrupado com com a “escola realismo de pia de cozinha” social-realista; na medida em que ele evita motivação e questiona a própria natureza da realidade, suas peças podem ser vistas como estruturas de imagens líricas de um mundo não verificado, inverificável e, portanto, um mundo onírico entre a fantasia e o pesadelo; na medida em que suas observações de peculiaridades linguísticas são excepcionalmente afiadas, seu diálogo deve ser considerado uma das representações mais realistas do vernáculo genuíno de meados do século XX; mas por causa do discurso real de pessoas reais é, em grande medida, composto por solecismo e tautologia, ele também pode aproximado da poesia *nonsense* e da literatura do absurdo. Por um certo ângulo de visão, esse mundo de pessoas inibidas, semiconscientes e inarticuladas cercando a si mesmas com ansiedades irracionais é grotesco e cômico, por outro ponto de vista ele parecerá lastimável e trágico (2000, p. 41).³¹

Logo, o teatro de Harold Pinter foi capaz de compreender não só seu período contemporâneo como também foi capaz de apresentar algo específico, autoral e único diante da nova onda que modernizou os palcos britânicos em meados da década de 1950.

³¹ No original: “Insofar as his plays are firmly rooted in real speech and real situations he appears naturalistic – and was, in fact, originally lumped together with the social realist ‘kitchen sink school’; insofar as he eschews motivation and questions the very nature of reality his plays can be seen as structures of lyrical images of an unverified, unverifiable and therefore dreamlike world between fantasy and nightmare; insofar as his observation of linguistic quirks is uncannily sharp, his dialogue must be considered as one of the most realistic representation of the genuine vernacular of the mid-twentieth century; but because the real speech of real people is to a large extent composed by solecism and tautology, it can also be likened to nonsense-poetry and the literature of the absurd. From one angle of vision this world of inhibited, half-conscious, inarticulate people surrounding themselves with irrational anxieties is grotesque and comic, from another point of view it will appear pitiable and tragic”.

4. *The Dwarfs*: o romance

Harold Pinter é vastamente conhecido por sua produção teatral que, entre 1957 e sua morte, em 2008, engloba suas oito peças longas (escritas principalmente para o palco, mas também para a televisão), vinte e três peças de ato único, além de quinze esquetes e uma peça para a televisão que, ao contrário de outras escritas para a televisão e para o rádio, não foi adaptada para os palcos. Além disso, trabalhou como roteirista de adaptações cinematográficas de suas próprias obras, assim como de obras de outros escritores como F. Scott Fitzgerald (*O Último Magnata*, 1976, dirigido por Elia Kazan) e John Fowles (*A Mulher do Tenente Francês*, 1981, dirigido por Karel Reisz, que recebeu a indicação ao Oscar de Melhor Roteiro Adaptado) e Iwan McEwan (*Uma Estranha Passagem em Veneza*, 1990, dirigido Paul Schrader).

Sua carreira não passou despercebida do público ou crítica e o autor foi premiado várias vezes. Entre os prêmios mais significativos estão: *Commander of the Order of the British Empire*, em 1966; *David Cohen Prize*, em 1995; *Laurence Olivier Award*, de 1996; *Companion of Honour*, em 2002, *Franz Kafka Award*, em 2005 e *Légion d'honneur*, oferecido pelo governo francês em 2007. Em 2005, Harold Pinter também recebeu o Prêmio Nobel de Literatura. O comitê do prêmio apresentou como motivação ao prêmio: “O Prêmio Nobel de Literatura em 2005 foi concedido a Harold Pinter ‘cujas peças desnudam o precipício sob a tagarelice cotidiana e as força a entrada nos cômodos fechados da opressão’” (THE NOBEL PRIZE IN LITERATURE 2005, *online*, s.p.).³²

Os ambientes fechados, as lutas por poder, os enredos ambíguos e a não exposição das motivações das personagens, além da impossibilidade de verificação do que é real ou não na fala das personagens são características claras da obra dramaturgica pinteriana. Contudo, mais do que temas marcadamente pinterianos, a forma adotada pelo autor também se tornou—facilmente reconhecível. Os diálogos baseados em elementos do cotidiano e que mascaram a real intenção dos falantes por trás das palavras, o uso de uma linguagem tipicamente oral e mais próxima do falar inglês da vida real, a atmosfera de ameaça e as pausas e silêncios utilizados pelas personagens também são características associadas ao autor.

³² No original: “The Nobel Prize in literature 2005 was awarded to Harold Pinter ‘who in his plays uncovers the precipice under everyday prattle and forces entry into oppression’s closed rooms’”.

A obra não dramática de Harold Pinter, por sua vez, tem pouco destaque em sua fortuna crítica. Seus poemas, contos e seu romance, *The Dwarfs*, têm pouco destaque na fortuna crítica do autor. Isso se reflete até mesmo na publicação de seus escritos. A editora Faber and Faber, responsável pela publicação da obra de Pinter no Reino Unido, publica atualmente a coleção *Plays*, que compila as obras dramáticas do autor em quatro volumes e um volume que compila todas as peças curtas de Pinter – volume esse publicado juntamente à estreia do projeto *Pinter at the Pinter* no final de 2018 e início de 2019 (o projeto, que celebrava os dez anos de morte de Pinter, compreendia uma temporada no *Harold Pinter Theatre*, em Londres, e montou, em sete espetáculos que se intercalavam, todas as peças de um ato e esquetes do autor). Já em *Various Voices*, também publicado pela editora, há a compilação dos textos em prosa, a poesia e escritos políticos, assim como o discurso de aceitação do prêmio Nobel. Mas, diferentemente da coleção *Plays*, o volume não pretende compilar todos os escritos poéticos ou em prosa de Pinter. Além disso, a editora também publica o romance *The Dwarfs* separadamente. Como meio de comparação, a Grove Press, editora estadunidense da obra de Pinter e com a qual a Faber and Faber tem um acordo de publicação (a paginação dos quatro volumes da coleção *Plays* é a mesma nos quatro volumes da coleção correspondente, mas chamada de *Complete Works* nos Estados Unidos), também publica o volume *Collected Poems & Prose*, um livro que novamente não tenta compilar sua obra poética ou em prosa de forma completa, mas que, por conta de seu escopo, tenta dar destaque à obra não-dramática do autor.

Faz-se necessária então, uma investigação mais detalhada e aprofundada da obra não-dramática de Pinter para que esses escritos tenham mais visibilidade. Por mais que Pinter tenha sido essencialmente um homem de teatro, não parece justo relegar sua obra não-dramática a um lugar menor. É importante mencionar que a Academia Sueca, ao indicar Pinter ao Nobel de Literatura de 2005, menciona apenas as suas peças, ignorando assim o restante de sua obra.

As datas de 1952 a 1956 são explicitadas como o período de escrita de *The Dwarfs* não apenas na “Nota do autor” que antecede o romance, mas também são indicadas ao

final do último capítulo; onde ainda somos informados de que a revisão do autor foi feita apenas em 1989 – ano anterior à data de primeira publicação do romance, em 1990. Podemos traçar uma possível origem de uma das imagens centrais e que dão o título do romance em um poema do autor, escrito em 1950:

O Anão

Eu vi o anão nos ares ressoantes,
No cimo naquela noite.
As árvores curvadas, a besta silenciosa,
Sob o vento

E vi os viajantes paralisados,
Certos da morte, rígidos e encaixotados
Naquele lugar inerte,
Mão entrelaçadas, com seus chapéus altos (2009, p. 135).³³

No poema, assim como no romance, vemos um grupo de pessoas sendo ameaçadas ou a quem algum mau agouro ou desgraça parece atingir na presença de um ou mais anões. Por mais que essa presença não seja questionada, ela é compreendida como um símbolo de mau agouro.

Importante notar que, apesar de se utilizar de dois termos distintos em inglês: “midget” no poema e “dwarfs”³⁴ no título do romance – podendo os dois serem traduzidos por “anão” e “anões”³⁵, respectivamente, em português –, em ambos os casos, os seres descritos são figuras estranhas ou ameaçadoras para aqueles que os veem e têm na estatura diminuta um elemento característico. Se os viajantes ficam paralisados e certos da morte no poema – ou já estão mesmo mortos –, no romance, Len também se sente ameaçado pelos anões que o visitam – chegando até mesmo a, supostamente, se associar ao grupo intimidante para garantir sua sobrevivência.

³³ No original: “**The Midget**”

I saw the midget in the ringing airs,/ That night upon the crest./ The bowed trees, the silent beast,/ Under the wind.

And saw the voyagers stand stiff,/ Deathsure, stiff and confined/ In that still place,/ Hands clasped, tall hats on.

³⁴ Tanto “midget” quanto “dwarf” são termos que outrora foram utilizados para indicar pessoas que sofrem de nanismo. Atualmente, ambos são considerados ofensivos, portanto, novas expressões como “small person” (“pessoa pequena”, em tradução literal) são tidas como mais apropriadas. No caso de “dwarf”, literalmente “anão”, o termo se refere a um ser mitológico da cultura germânica de forma humanóide, mas de baixa estatura e, geralmente, desprovido de beleza. Habitantes de montanhas e espaços subterrâneos, os anões são comumente associados à sabedoria e à forja de metais.

³⁵ É importante ressaltar que tanto no poema, quanto no romance, “midget” e “dwarfs” não parecem fazer referência a pessoas que tenham nanismo. Em ambos os casos as figuras descritas parecem invocar seres não humanos e que estão fora do cotidiano das personagens. No caso do poema, o anão do título é caracterizado como “a besta silenciosa” (“the silent beast”); já no romance, Len se refere aos anões como intrusos, que parecem não fazer parte do mesmo mundo que ele habita e Pete os descreve como seres vistos em um sonho. Ou seja, os anões descritos nessas situações – sejam eles nomeados “midgets” or “dwarfs” – não devem ser tomados como seres humanos.

O romance se centra na amizade estabelecida entre três amigos: Mark Gilbert, um ator despreocupado com a vida, charmoso e dedicado ao flerte e relacionamentos amorosos com várias mulheres; Pete Cox, um funcionário de escritório pragmático e ligeiramente controlador, e Len Weinstein (também chamado de Weinblatt pelos dois amigos), um distraído funcionário da estação Euston dos trens metropolitanos de Londres. Virginia (também apelidada de Ginny), uma professora de escola básica e namorada de Pete, também é uma personagem central, e a sua presença misteriosa e sedutora é sentida em vários momentos nos quais ela não está presente.

Por mais que o romance não siga uma linha temporal muito clara – em vários momentos é difícil saber quanto tempo se passa entre um capítulo e outro, além de existirem poucas referências temporais nas falas das personagens³⁶ –, o leitor é capaz de acompanhar cronologicamente nos trinta e um capítulos da obra a dinâmica estabelecida na amizade entre Mark, Pete e Len. Caracteristicamente pinteriana, a relação entre os três é cheia de meias palavras, silêncios e conversas permeadas por elementos cotidianos, pouco claros e com subtextos que revelam um confronto por poder e dominação. Mesmo assim, uma forte noção de fraternidade é estabelecida entre eles. Fraternidade essa que é colocada em risco quando Virginia se coloca mais presente no convívio dos três amigos. Tal situação acirra ainda mais o atrito que existe entre Pete e Mark, já que o primeiro desaprova a postura do segundo em relação ao seu modo de viver, como também sua profissão. Quando Virginia pede uma pausa no relacionamento com Pete e dorme com Mark a amizade está fadada ao fim.

Paralelamente, Len se vê envolvido não só com a rivalidade crescente entre os dois amigos, mas também passa a ser aterrorizado pela visita dos anões mencionados no título. Apesar de Pete narrar um sonho em que alguns anões estão presentes, Virginia e Mark não estão associados à imagem evocada pelo título. Logo, os anões estão diretamente ligados a Len e ao seu ponto de vista sobre a situação vivida com os amigos.

Inicialmente engavetado pelo autor, *The Dwarfs* foi revisitado, revisto e adaptado diversas vezes. O texto inicial foi transformado pelo autor em uma peça para o rádio, indo ao ar na BBC, em 1960. Após fazer algumas modificações no texto para o rádio, Pinter criaria uma nova versão, desta vez para os palcos, em 1963. Contudo, ambas as

³⁶ No capítulo 24 Len deseja feliz Natal a Pete e Mark, mas – além dos amigos não responderem ao cumprimento – não existem outras referências que confirmem ou neguem o período do ano como sendo o período natalino.

adaptações deixam de fora a figura de Virginia, o que elimina a tensão sexual dessas versões. Após a publicação do romance, Kerry Lee Crabbe, dramaturgo e roteirista inglês, o adaptou para um roteiro cinematográfico que nunca foi produzido – roteiro esse que, por sua vez, também foi adaptado por Crabbe para os palcos.³⁷

William Baker indica que

The Dwarfs indica bem temas centrais que são encontrados através da obra de Pinter: memórias, sejam elas reais ou imaginadas, e que surgem nos momentos mais inesperados; amizades masculinas, laços e memórias dessas relações; culpa, lealdade e traição; a significância do aparentemente insignificante” (2008, p. 38).³⁸

Michael Billington, por sua vez, chega a afirmar que “*The Dwarfs* é, de fato, a matriz da imaginação dramática de Pinter: é cheio de ideias que ecoam através de sua obra posterior” (op. cit., p. 61)³⁹. Mesmo assim, há poucas análises acerca do romance e de sua influência para a obra dramaturgica de Harold Pinter.

The Dwarfs é, de acordo com Michael Billington (2003, online), pouco lido - até mesmo pelos vários estudantes e acadêmicos que frequentemente criticam e revisitam a obra dramática de Pinter. Suas passagens herméticas e escrita intrincada podem possivelmente explicar a distância entre o romance e o público. Porém, a análise deste romance é extremamente importante aos estudos da obra pinteriana, já que ali são expostas, em diferentes graus de desenvolvimento, técnicas e temáticas centrais à construção literária ímpar e singular que futuramente tornariam o jovem Pinter uma referência fundamental no teatro inglês. Iremos nos deter ao texto do romance para levantar os pontos a serem discutidos posteriormente com o objetivo de explorar a origem de temas e técnicas centrais da obra de Pinter.

Em 1978, nos palcos do Lyttelton Theatre, um dos três teatros abrigados no prédio do National Theatre, em Londres, estreia *Betrayal*. Usando uma cronologia reversa (sua

³⁷ Como o escopo de nosso trabalho está centralizado na obra de Harold Pinter, a adaptação de Crabbe será desconsiderada, visto que ela não influenciou o desenvolvimento da obra pinteriana.

³⁸ No original: “*The Dwarfs* well indicates central motifs to be found throughout Pinter’s work: memories, whether real or imagined, and that occur at the most unexpected moments; male friendships, bonds and memories of these associations; guilt, loyalty and betrayal; the significance of the seemingly insignificant”.

³⁹ No original: “*The Dwarfs* is, in fact, the matrix of Pinter’s dramatic imagination: it’s full of ideas which echo through his later work”.

primeira cena se dá em 1977 e a última em 1968), Pinter demonstra a história do affaire ocorrido entre Emma e Jerry. Emma é casada com Robert. Robert é amigo de Jerry desde os tempos da faculdade e amizade estabelecida entre os dois é tão forte que Jerry o convida para ser o seu padrinho de casamento. Jerry é casado com Judith – personagem que não aparece na peça, mas é mencionada várias vezes.

Como evocado pelo nome, a peça discute a questão da traição e infidelidade em vários níveis: a traição em um nível mais óbvio, já que Emma e Jerry estabelecem um relacionamento extramarital (o que se complica, pois ambos não são desconhecidos e os dois casais são amigos que frequentam a casa um do outro); em um nível mais caracteristicamente pinteriano, há a traição estabelecida na relação de amizade de Jerry e Robert (que, ao saber que a esposa estava tendo um caso com seu amigo mais antigo, diz que, se alguém tinha o direito de estabelecer um relacionamento com Jerry, seria mais lógico que ele o fizesse, tendo em vista a longa amizade que os dois partilhavam⁴⁰), e, finalmente, a traição a si mesmo, já que as personagens se mantêm em casamentos que não são bem-sucedidos, apesar de tentarem buscar algo que os satisfaçam fora de seus relacionamentos socialmente reconhecidos). *Betrayal* é uma das peças mais conhecidas de Pinter e, em 1983, foi adaptada para o cinema, tendo o autor como roteirista e David Jones como seu diretor.

A fortuna crítica da peça, em sua grande maioria, tende encontrar na biografia de Harold Pinter uma possível chave de interpretação da peça: na década de 1960, enquanto ainda era casado com Vivien Merchant, o autor teve por anos um caso amoroso com a famosa jornalista e apresentadora de televisão Joan Bakewell. Pinter sempre negou haver algum tipo de relação entre sua vida privada e a peça. Contudo, muitos críticos ainda tendem a focar nos elementos autobiográficos da obra. O foco na biografia na análise e discussão da peça é tamanho que Bakewell, ao escrever sua própria autobiografia *The Centre of the Bed*, de 2003, dedicou-se a contar o seu lado da história – algo que é destacado no material de divulgação do livro.

Elementos autobiográficos não são muito comuns na obra de Pinter – ou pelo menos não têm tanto destaque quanto é visto na crítica de *Betrayal*. Contudo, em *The*

⁴⁰ Estabelece-se na peça portanto de uma forma um tanto quanto direta, mas ainda assim pouco clara ou definida, um possível elemento homoerótico na relação entre Robert e Jerry. Na realidade, em vários momentos da obra de Pinter, esse limite entre a força da amizade masculina e os sentimentos homoafetivos é turvo. *The Dwarfs*, na relação entre Mark e Pete, já elabora essa temática desta forma.

Dwarfs até mesmo o autor reconhece como essa característica está presente na obra. Em uma conversa com o crítico teatral e biógrafo Richard Findlater no ano de 1961 e atualmente publicada em uma forma condensada e sob o título “Writing for Myself”, o autor afirma: “Eu também escrevi um romance. Era autobiográfico; até certo ponto, baseado em partes na minha juventude em Hackney. Eu não era a personagem principal, apesar de eu aparecer nele disfarçado”⁴¹ (II⁴², 1996, p. viii). Ou seja, Pinter constata a inspiração autobiográfica do romance – talvez porque ele não estivesse ainda disponível ao público no período da entrevista (apesar do autor indicar na mesma conversa a relação entre o romance e a peça radiofônica derivada).

Vale a pena indicar que Pinter parece tentar abrandar a conexão entre a sua vida e a obra. Parece difícil acreditar que o autor realmente considerava sua presença menor ou que sua imagem estaria camuflada: Mark, sua contraparte no romance e na peça, não apenas é ator – como Pinter na década de 1950–, mas, no início do romance, volta de um período de trabalho em Huddersfield (1990, p. 15), em West Yorkshire, onde Pinter havia passado uma temporada trabalhando em uma companhia de repertório no ano de 1954 (BILLINGTON, op. cit., p. 49). Outro elemento que conecta Pinter e Mark é a árvore de lilases que aparece sete vezes nas descrições do quintal de Mark e nas lembranças da casa em que Pinter cresceu:

(...) Nós tínhamos uma árvore de lilases com um arco e, para além daquele arco, havia um pedaço de jardim não cuidado. Eu fiz daquilo a minha casa, onde eu encontrava amigos invisíveis que certamente não eram irmãos e irmãs, mas eram definitivamente todos garotos. Eu tinha essa vida totalmente fantasiada na qual nós falávamos alto e conversávamos após a árvore de lilases (id., ibid., p. 5)⁴³.

Selando a sequência de características curiosamente coincidentes está a origem familiar portuguesa – que no caso da família de Pinter, no entanto, a ascendência supostamente portuguesa ou espanhola (a nacionalidade com a qual Len se confunde ao confirmar a informação com o amigo) nunca passou de uma lenda familiar (id., ibid., p. 2).

⁴¹ No original: “I also wrote a novel. It was autobiographical, to a certain extent, based on part of my youth in Hackney. I wasn’t the central character, though I appeared in it in disguise”

⁴² Nas citações de fontes primárias da obra teatral de Harold Pinter os números romanos indicam o volume da obra teatral completa no qual a peça é encontrada, além do ano e da página.

⁴³ No original: “(...) We had a lilac tree with an arch and beyond that arch was an untended piece of garden. I made that my home where I met these invisible friends who certainly weren’t brothers and sisters but were definitely all boys. I had this total fantasy life in which we talked aloud and held conversations beyond the lilac tree”

Assim, faz-se importante levantar os elementos autobiográficos do romance para que, levados em consideração, sejam aventados enquanto possíveis recursos de compreensão da obra em suas duas versões e nas estratégias formais adotadas tanto no romance quanto na peça.

Henry Woolf (responsável pela primeira montagem de *The Room*, na Universidade de Bristol), Michael “Mick” Goldstein e Morris “Moishe” Wernick são as principais amizades estabelecidas por Pinter através dos *Hackney Boys* – grupo de amigos que formava quase que um clube exclusivo e reconhecido como tal estabelecido durante a adolescência de todos em Hackney nos anos 1940. Todos mantiveram contato por décadas e trocaram cartas com Pinter durante toda a vida adulta. Contudo, outros fizeram parte do grupo e, para a gênese de *The Dwarfs*, dois nomes são importantes: Ron Percival – um amigo com o qual Pinter nutria um certo antagonismo competitivo – e Jennifer Mortimer – que era namorada de Percival e foi a única menina a participar do coletivo.

Assim, é possível identificar nas quatro personagens protagonistas do romance suas contrapartes históricas: Mark Gilbert representa Harold Pinter; Pete Cox é uma representação de Ron Percival, Len Weinstein representaria Michael Goldstein e Virginia seria inspirada em Jennifer Mortimer. A tensão vivida por Mark e Pete retoma a rivalidade estabelecida entre Pinter e Percival em relação a Mortimer durante os tempos de adolescência em Hackney.

Obviamente, apenas identificar uma anedota biográfica não é capaz de servir como chave de interpretação de uma obra artística, afinal, por mais inspirada que ela seja em eventos acontecidos na vida pessoal de um artista, tais eventos serão necessariamente reelaborados através de princípios artísticos. Contudo, aqui é possível verificar nesse acontecido elementos que são caros à obra de Pinter: primeiramente, a questão da amizade masculina colocada acima de tudo e, no romance, comparada ao estabelecimento de uma igreja – ou seja, na ordem do metafísico. Esse comportamento de lealdade, especialmente quando a amizade estabelecida era colocada em confronto com os relacionamentos amorosos de seus integrantes, era a conduta esperada entre os *Hackney Boys*, como afirma Woolf (id, ibid., p. 16). Tal noção reverbera no relacionamento estabelecido pelos irmãos em *The Caretaker*, pela família de *A Volta ao Lar*, entre Jerry e Robert em *Betrayal* e em vários outros momentos da obra de Pinter.

Ainda sobre a amizade instituída entre homens, vale apontar novamente o forte elemento homoafetivo que fica semioculto. Ainda comentando sobre a relação entre Pinter e Percival, Billington afirma:

A heterossexualidade de Pinter nunca esteve em questão, mas, encenando ao seu lado na peça da escola, estava o loiramente belo Ron Percival, que era tanto um amigo íntimo quanto um antagonista intelectual. Descrevendo Percival como uma força extraordinária, Pinter comenta: “Não se esqueça que ele foi minha Lady Macbeth. Eu não estou dizendo que nós nos apaixonamos um pelo outro naquele momento”. Pinter nunca usa as palavras levemente: ele deixa a impressão de que houve um forte elemento de paixão adolescente em sua relação com o magnético, mefistofélico Percival (ibid., p. 14)⁴⁴.

Além da competição estabelecida entre amigos, esse elemento homoafetivo contribui ainda mais para as indefinições das relações construídas no mundo pinteriano. Essa característica não seria exclusiva das amizades masculinas, já que indícios de sentimentos homoafetivos entre amigas são sentidos também entre Anna e Kate em *Old Times*, por exemplo.

Essa ambivalência também se constrói na personagem de Virginia, refletindo a situação de Jennifer Mortimer. Sua posição em um círculo caracteristicamente masculino é ambígua, haja vista que sua incorporação se dá, em partes, pelo relacionamento estabelecido com um de seus integrantes e também pela diferença de gêneros. É comum que as personagens femininas de Pinter se caracterizem por sua ambiguidade.

Por fim, o ambiente de ameaça instituído pelas relações estabelecidas também é uma característica essencial do *pinteresque*. Seja a ameaça causada por forças exteriores, com a chegada de alguém e a invasão ao cômodo no qual as personagens se sentem seguras, com o medo do lado de fora, das forças governamentais anônimas que podem, a qualquer momento, proibir o uso de sua língua materna ou qualquer outra variação, ou seja por forças interiores, com o medo de expor o próprio passado, seus sentimentos ou pensamentos e o medo de perder a posição de poder conquistada, esse cenário de incertezas e insegurança é comumente evocado por Pinter e serve como origem de boa parte da violência, vista em suas mais variadas formas, vivida e perpetrada pelas personagens.

⁴⁴ No original: “Pinter’s heterosexuality has never been much in doubt, but playing opposite him in the school play was the blondly beautiful Ron Percival who was both a close friend and an intellectual antagonist. Describing Percival as an extraordinary force, Pinter remarks, ‘Don’t forget that he was my Lady Macbeth. I’m not saying we fell in love with each other at that point.’ Pinter never uses words lightly: he leaves behind the impression that there was a strong element of adolescent infatuation about his relationship with the magnetic, Mephistophelean Percival”.

Quanto ao ambiente de ameaça e violência, cabe ressaltar mais um evento biográfico mencionado por Pinter que nos ajuda a compreender o que se estabeleceria posteriormente como característico de sua obra. A passagem pode ou não estar relacionada à rivalidade de Pinter e Percival em relação a Mortimer, mas demonstra como possíveis traições poderiam ser vingadas entre os *Hackney Boys*. Michael Billington transcreve parte de uma entrevista de Pinter para a Radio 4 da BBC:

Eu, de repente, lembrei de uma coisa que aconteceu comigo, não com Mark no livro, mas comigo na vida real. Eu tinha um grupo de amigos, dos quais essas pessoas no livro estão incluídas, na realidade. E eu... Como posso dizer?... Eu levei a namorada de um dos meus amigos para um passeio pelo Rio Lea em uma noite de verão – algo que eu não deveria ter feito, sabe? O que acabou sendo descoberto, evidentemente, e eu fui convidado um dia por dois homens... Eu sei que isso soa como *A Festa de Aniversário*, mas eu conhecia essas pessoas, eles eram meus amigos íntimos... e eles disseram: “Nós vamos andar um pouco, Harold”. Nós entramos em um ônibus... silêncio... silêncio completo... chegamos ao Victoria Park, que é um parque grande no caminho até Bethnal Green, no leste de Londres. Eles me acompanharam em silêncio até o meio do parque, viraram e me deixaram lá. Eu os vi ir embora e me senti absolutamente desolado. Eu realmente não consigo pensar em uma punição mais poderosa. Eles não precisaram dizer nada e não disseram. Aquela foi a minha humilhação e eu entendi que eu havia traído todo o grupo de pessoas... Não apenas um amigo, mas a ideia de amizade e que aquilo não seria tolerado por eles. Eu acho que até hoje eu não me recuperei disso (id., *ibid.*, p. 59 – 60)⁴⁵.

O episódio, como Pinter aponta, parece ter saído de uma de suas obras não só pelo enredo construído (uma dupla chega para punir o protagonista, criando um ambiente altamente centrado na violência e na ameaça), mas também pelo modo como tudo acontece: a falta de explicações das motivações (que ficam subentendidas), o silêncio e os jogos de poder estabelecidos entre a dupla de amigos e Pinter, já que os dois têm poder quase total sobre o outro.

Desta forma, pensando nesses fatos na década de 1950 ante o panorama sociopolítico do mesmo período e discutido anteriormente, as experiências individuais de Pinter e seus amigos parecem, de alguma forma, estar em consonância com o ambiente

⁴⁵ No original: “I suddenly recalled a thing which happened to me, not to Mark in the book but me in real life. I had a group of friends, of which these people in the book are actually included. And I... how can I put this? ... I took one of my friend’s girlfriends for a walk down the River Lea one summer evening which I shouldn’t have done, you know. This was found out, naturally, and I was invited one day by two men – I know this sounds like *The Birthday Party*, but I happened to know these people, they were very close friends – and they said, “We’re going for a walk, Harold.” We got on a bus... silence... dead silence... got to Victoria Park, which is a big park on the way to Bethnal Green in East London. They walked me in silence right into the middle of the park, turned and left me there. I saw them walk away and I felt absolutely desolated. I can’t think of a more powerful chastisement really. They had no need to say anything and didn’t. That was my humiliation and I realized I had betrayed the whole group of people... not only one friend, but the idea of friendship and that was not going to be tolerated by them. I don’t think I’ve recovered since”.

de incertezas, violência não-declarada e ambiguidades que marcaram o período do pós-Guerra no Reino Unido. Isto posto, Pinter, enquanto autor e dramaturgo, parece ter transformado tal ambiente em uma voz artística caracteristicamente singular.

4.1. Um resumo para *The Dwarfs*

Christopher Innes, ao analisar a obra dramática de Pinter, diz que, por mais que pareçam confusas de início, as linhas de enredo das peças longas de Pinter são excepcionalmente simples, podendo ser resumidas em uma única frase (1992, p. 281). *The Dwarfs* parece continuar essa lógica, podendo ser resumido no seguinte período: dois amigos interrompem sua amizade após a traição de confiança cometida por ambas as partes (não só em relação ao relacionamento amoroso estabelecido por um deles com uma mulher, mas também em relação à consideração mútua estabelecida entre os dois) enquanto um terceiro amigo sente-se ameaçado dentro do grupo de amigos, tendo possíveis delírios que o ajudam a compreender e livrar-se da situação negativa.

Obviamente, muitos detalhes foram deixados de lado nessa exposição. Contudo, ela é capaz de resumir a simplicidade do enredo do romance. Nesta seção, ofereceremos um resumo comentado do romance. O objetivo é, além de retomar os acontecimentos principais do enredo, levantar os tópicos que são adequados para a discussão da obra como um todo. Além disso, visto que a obra atualmente não se encontra traduzida para o português brasileiro⁴⁶ ou facilmente disponível em território nacional, um resumo pode beneficiar àqueles que não possuem acesso imediato à obra em sua língua original ou tradução.

O romance é dividido em três partes e em trinta e um capítulos. Faremos aqui um resumo comentado, seguindo a sequência na qual os capítulos do romance se apresentam. Ao leitor que tem a possibilidade de ler a obra em seu original, em inglês, o próximo segmento pode parecer um tanto iterativo, mas ofereceremos algumas análises e comentários que fogem à síntese apenas do enredo. Ainda para esses leitores, esta tese

⁴⁶ Há uma edição em português europeu, publicada pela Editora Dom Quixote em Portugal, de 2007, mas que não está disponível facilmente no mercado brasileiro, apenas através do processo de importação.

oferece, na forma de apêndice, um conjunto de notas para facilitar a compreensão do romance.

Parte I

O primeiro capítulo do romance começa com uma cena extremamente recorrente à obra de Pinter: a entrada de estranhos em um cômodo. Mas, aqui, essa imagem é trabalhada a partir de um prisma que não é retomado em nenhum outro momento, já que os estranhos-invasores não estão ameaçando a estabilidade de uma personagem que já se encontra no cômodo – como em *The Room* (1957), *A Festa de Aniversário* (1958) ou *A Slight Ache* (1959). Len Weinstein e Pete Cox, amigos de Mark Gilbert, entram em seu apartamento pouco antes da chegada de Mark, que havia viajado para fora de Londres a serviço por algum tempo. Em outras obras também vemos que usualmente o estranho-invasor não é tão estranho à personagem que detém o cômodo. *A Volta ao Lar* (1965), *The Basement* (1967) e *Moonlight* (1993), por exemplo, trazem colocam um filho mais velho retornando à casa da família, também um amigo chegando de visita para passar algum tempo no apartamento do protagonista e uma velha amiga da esposa da casa trazendo lembranças da juventude ao casal.

Pela pilha de cartas no tapete e pelo leite azedo na cozinha, é possível compreender que Pete e Len não tomaram conta da casa de Mark. Enquanto esperam a chega do amigo, ambos discutem sobre tópicos variados e pouco relacionados. Característico ao *pinteresque*, as personagens discutem temas mundanos, sem uma relação aparente e que têm um aspecto de trivialidade desnecessária, mas que, em uma segunda análise, trazem um subtexto importante.

Len, ao esquecer o leite e o açúcar, demonstra estar um pouco fora de si e depender dos outros para reconduzi-lo ao seu lugar – afinal, em ambas as situações, informado por Pete que ele seria o responsável pelos dois itens, ele diz ao amigo que este deveria ter-lhe lembrado de sua obrigação. A situação se torna mais explícita quando Len é confrontado diretamente pelo amigo: “Sabe, disse Pete, eu acho que está na hora de você dar um trato nas suas ideias. Você está a um fio da morte” (1990, p. 5)⁴⁷. Len sente-se acuado e, ao invés de responder ou tentar se defender, desvia-se do assunto ao indicar estar resfriado. Pouco mais adiante, ele passa a dissertar sobre os benefícios de se usar óculos, já que as

⁴⁷ No original: “Do you know, Pete said, I think it’s about time you bucked your ideas up. You’re at death’s door”.

lentes colocariam um ponto de luz centralizado à frente do usuário, dando a ele um senso de direção.

Apesar de não estarem diretamente ligados, os dois momentos estão em oposição: Pete desmerece o amigo, que leva algum tempo para criar sua defesa, e tem sua resposta dada de modo indireto. O embate central do romance ainda não está delineado, mas é constantemente prenunciado através de pequenos conflitos como esse.

No segundo capítulo, Mark visita Len em seu apartamento. Len discorre longamente sobre a instabilidade dos cômodos em que vivemos e Mark parece não levar o amigo realmente a sério.

Mais adiante, é Len confronta Mark:

- Sabe, Len disse, eu nunca tenho certeza se você entende uma palavra do que eu estou falando.

- O quê?

- Você pode entender, é claro, ou pode ser que, quando você abre a sua boca, você dá um tiro no escuro que pode ou não ser relevante. Se é isso, seu tiro é bem razoável, eu admito. Mas, às vezes, eu tenho a impressão que você não faz nada além de estudar a forma. O Pete, por exemplo, sempre me indica de alguma forma, quando ele não entende o que eu estou dizendo. Ele sente que é um dever moral. Você raramente faz isso. O que isso significa? Isso significa que você nunca quer se comprometer? Ou isso significa que você não tem com o que se comprometer? (ibid., p. 14 -5)⁴⁸.

Apesar de Len ser construído como uma personagem um pouco desbalanceada, há certa ironia em sua composição. Ele possivelmente tem visões e constantemente parece estar fora de si, mas, em vários momentos, ele é o único capaz de alcançar algum tipo de compreensão total da situação. Mark não é capaz de estabelecer comunicação completa com os amigos – nenhum personagem pinteriano tem tal capacidade –, mas essa incapacidade é planejada, pois serve como uma defesa do eu, o que Pinter chama de “cortina de fumaça” criada pelas personagens. A falta de comprometimento de Mark para com os amigos não se dá porque ele não tem algo pelo qual se comprometer ou porque não queira se comprometer: o simples ato de se comprometer, para Mark e para quase a

⁴⁸ No original: “- Do you know, Len said, I’m never quite sure that you understand one word I’m talking about.

- What?

- You may understand, of course, or it may be that when you open your mouth you take a shot in the dark which might or might not be relevant. If that’s it, you’re a pretty fair shot, I’ll give you that. But I sometimes get the impression that you do nothing but study form. Pete, for instance, will always let me know when he doesn’t understand what I’m saying, in one way or another. He feels it’s a moral duty. You very rarely do that. What does that mean? Does it mean that you never want to commit yourself? Or does it mean that you’ve got nothing to commit?”.

totalidade das personagens na obra de Harold Pinter, traz a possibilidade da vulnerabilidade – algo extremamente indesejado no universo do qual as personagens pinterianas fazem parte. Por isso, Mark não dá continuidade à discussão e o assunto da conversa é desviado.

Em outro momento do capítulo, é a vez de Pete visitar Len. Len, Pete e Mark estão na casa do primeiro, mas saem para um parque. Lá, Mark e Pete conversam. Pete demonstra preocupação com o estado físico e modo de viver do amigo, mas a conversa também tem um tom moralizante – o que demonstra que tanto Mark quanto Pete não enxergam a amizade com Pete como um relacionamento horizontal.

Quando Len sai para o trabalho, o tema central da conversa muda para amor. Pete quer escrever uma história romântica para revistas femininas e pede o ponto de vista de Mark – que é visto como um galanteador. Mark questiona sobre os sentimentos de Pete em relação a Virginia – sua namorada. Ele diz que os dois não fazem mais sexo com tanta frequência, mas que ele não se importa muito com tal fato.

O capítulo se encerra com a descrição de Pete em relação a um sonho em que ele e Virginia estão em um barco que para de funcionar. Ao tentar consertar o barco com coisas à margem do rio, ele encontra os corpos de anões de metal e outros anões negros. O termo utilizado por Pete é “*midgets*” – ao contrário de Len, que sempre utilizará “*dwarfs*”, assim como no título –, mas temos aqui a primeira representação do símbolo central do romance.

O terceiro capítulo começa com uma mudança estrutural no romance. Até aqui, o narrador adotava um tom de observador, apenas comentando os movimentos das personagens, elementos extremamente simples do cenário ou indicando quem estava falando, mas de forma pontual e, em algumas passagens, quase insuficiente. Devemos notar que a escassez de uma voz narrativa mais forte e clara, em determinados momentos contribui para uma compreensão mais truncada do texto. Apesar da quebra que se inicia neste capítulo, esse é o tom mais comum ao narrador ao desenrolar da obra.

Neste capítulo, de modo diverso ao que se estabelece como padrão à voz narrativa até aqui, o narrador passa a dar ao leitor acesso aos pensamentos de Virginia, quase se tornando um narrador onisciente seletivo:

Três

Eu gostaria de dançar hoje à noite. É bem natural.

Virginia estava deitada e encolhida no sofá. A sala estava imóvel. Um feixe de luz solar caía através do tapete.

Ela se levantou. A postura da sala mudou. A luz solar se abalou. A sala se ajeitou. A luz solar se acomodou. Mas, ela pensou, eu estou em pé e o equilíbrio foi alterado. Eu joguei uma pedra no caminho. Eu cometi uma violência contra as forças normalmente imperturbáveis. Eu causei um revés (ibid., p. 23)⁴⁹.

Não só o narrador nos dá acesso aos pensamentos de Virginia enquanto está sozinha em seu apartamento, também é possível verificar que a descrição dada sobre o cômodo e a luz solar são observações da personagem e não exatamente da voz do narrador. Ainda que esse processo seja muito mais utilizado com Virginia, o narrador também nos dará curtos lampejos de pensamentos de Pete e Len em determinados momentos da narrativa – apenas a consciência de Mark se mantém impenetrável ao narrador⁵⁰.

James Wood, ao analisar o uso do discurso indireto livre na literatura contemporânea, afirma:

A chamada onisciência é quase impossível. Na mesma hora em que alguém conta uma história sobre um personagem, a narrativa parece querer se concentrar em volta daquele personagem, parece querer se fundir com ele, assumir seu modo de pensar e de falar. A onisciência de um romancista logo se torna algo como compartilhar segredos: isso se chama *estilo indireto livre*, expressão que possui diversos apelidos entre os romancistas – “terceira pessoa íntima” ou “entrar na personagem” (2012, p. 20 – 1).

Ou seja, ao utilizar o discurso indireto livre, um autor passa a se aproximar dos pensamentos, da psique e da interioridade das personagens. O narrador de *The Dwarfs* não emprega tal recurso de fato porque tal procedimento tende a viabilizar o conhecimento das motivações e razões de uma personagem – um ponto ao qual, dentro das obras de Pinter, é propositada e caracteristicamente impossível de se chegar, já que, assim como na vida fora das páginas ou dos palcos, quase nunca podemos identificá-lo em outra pessoa que não nós mesmos. Ou seja, o narrador do romance se mantém – e, conseqüentemente, mantém o leitor – distanciado das personagens de modo proposital

⁴⁹ No original: “Three

I should like to dance tonight. It is quite natural.

Virginia lay crouched on the sofa. The room was still. A shaft of sunlight fell across the carpet.

She stood up. The posture of the room changed. The sunlight jolted. The room settled. The sunlight reformed. But, she thought, I stand upright and the balance is disturbed. I have thrown a spanner in the works. I have done violence to normally imperturbable to forces. I have inflicted a reverse”.

⁵⁰ Como veremos posteriormente, Mark pode ser considerado uma representação literária do próprio autor. Assim, ao não dar acesso aos pensamentos da personagem, Pinter estaria mantendo uma distância entre a narrativa e a sua própria pessoa. Assim como todas as personagens pinterianas, o próprio autor estabelece a tal cortina de fumaça para que nós, enquanto leitores, não tenhamos acesso total à pessoa e, assim, conheçamos seus pontos fracos.

para que as examinemos a partir de uma abordagem específica e mais próxima da experiência que temos no mundo real. Fornecer fundamentos para os impulsos das personagens é, na realidade, uma convenção, um falseamento da experiência artística mais tradicional.

Mesmo que o narrador de *The Dwarfs* nunca atinja essa fusão tão íntima das personagens, esse momento de proximidade com Virginia é justificável. Ao contrário de Len, Pete e Mark, ela fala menos e tem menos oportunidades de demonstrar o que pensa através de suas palavras nas conversas com as outras personagens. Contudo, mesmo que ela tivesse mais chances de se comunicar, como vimos anteriormente, o ambiente tradicionalmente pinteriano não é muito propício à exposição clara de desejos, ideias e opiniões, já que a exposição da vulnerabilidade do indivíduo também está envolvida neste processo. Mesmo que Virginia não possa ser totalmente compreendida, é importante ao leitor ter vislumbres da personagem para que as futuras escolhas e decisões dela sejam objeto de reflexão.

Voltando à narrativa, Virginia continua a pensar e, voltando ao presente narrativo, Pete chega com um embrulho, pois havia feito um vestido para ela. Virginia se troca e passa a se movimentar de acordo com os comandos dele, numa clara posição de submissão dada em um contexto de relacionamento amoroso. Durante a conversa entre os dois e apesar do tom amoroso de Pete, ele diz a Virginia:

- Mas sabe de uma coisa? Ele disse, sentando-se. De algumas formas você é mais um garoto do que uma mulher para mim.

- O que você quer dizer?

- Não, você é uma mulher de verdade. Mas eu gosto do jeito como você conserva a sua energia mental. Eu mesmo posso aprender muito com isso. Mas o que você é, você é uma boa amiga para mim. Você é uma companheira de verdade (op. cit., p. 27)⁵¹.

O que, associado à conversa com Mark no capítulo anterior, demonstra algo de estranho no relacionamento dos dois e como ambos se enxergam.

O capítulo quatro começa com um trecho de monólogo interno: Len descreve os seus arredores e comenta sobre a mudança constante nos cômodos. Através de uma

⁵¹ No original: “- But you know what? he said, sitting down, in some ways you’re more a boy to me than a woman.

- What do you mean?

- No, you’re a woman all right. But I like the way you conserve your mental energy. I can learn a lot from that, myself. But what you are, you’re a good pal to me. You’re a true companion.

- Really?”.

linguagem pouco clara em uma primeira leitura, o trecho traz uma análise da situação da personagem diante da amizade e dos problemas em que os seus amigos o envolvem.

Os pensamentos de Len são interrompidos pela campainha. Len aponta o medo do amigo em relação à amizade dos três, mas a conversa também acaba divergindo para outros assuntos: Jesus Cristo e a falta de fé de Mark são discutidos em termos indiretos, com Jesus Cristo sendo descrito como um *booker* de apostas. Como de costume, o amigo não presente também passa a ser o tema da discussão e a aparente crença religiosa de Pete também se torna um tópico discutido.

No capítulo cinco, Pete e Virginia estão no apartamento da última. Virginia anuncia seu amor por Pete, que diz sentir o mesmo; mas quando perguntada por ele, ela afirma não acreditar no que ele havia dito. Mesmo assim, ambos trocam carícias e continuam a conversar. Ele anuncia que irá passar a noite com ela – algo que não ocorria há muito tempo. Eles voltam a conversar sobre sua vida sexual e Mark. Pete não gosta do posicionamento pragmático do amigo em relação às mulheres.

No capítulo seis, ao conversar com Pete, Len indica que, apesar não poder compreender o ponto de vista de Solomon, o gato que se estabelece em sua casa, eles têm muito em comum e que ele está mais próximo do gato do que se possa imaginar. De uma rejeição inicial à empatia, Len se aproxima do gato que não era seu animal de estimação, surgira em sua vida sem anúncios e se apropriara de seu espaço – algo que se aproxima de como a personagem lidará com a presença dos anões mais à frente.

Pete e Len discutem ainda sobre Bach, sua música e seu processo criativo. Na realidade, Pete questiona Len sobre o compositor e a maior parte do diálogo é dominada por Len, com curtas interrupções do amigo. Esse processo de quase monólogo também é comum nas obras de Pinter. Max, nas cenas iniciais de *The Homecoming* (1965), por exemplo, apesar de estar acompanhado de Lenny, seu filho, também mantém um diálogo com uma estrutura parecida.

Pouco depois, Pete pergunta a Len sobre Mark – que relata a conversa sobre Jesus Cristo vista anteriormente. A conversa se transforma em um confronto, já que Pete não concorda com o ponto de vista de Mark. A questão religiosa é discutida por Pete com tons teológicos e filosóficos. Mark também se torna tópico da discussão entre os dois.

Nesse momento, Pete desvia a conversa para a descrição de outro sonho. Apesar de esse não contar com a ameaça imaginária dos anões, há uma outra ameaça bem mais eminente:

- Foi bem simples, Pete disse. Eu estava com a Virginia em uma estação de metrô, na plataforma. As pessoas estavam correndo pra lá e pra cá. Havia algum tipo de pânico. Quando eu olhei em volta, vi os rostos de todas as pessoas descascando, manchados, com bolhas. As pessoas gritavam, desciam os túneis com um estrondo. Havia uma campainha de incêndio tinindo. Quando eu olhei para a Ginny, vi que o rosto dela estava saindo aos pedaços também. Como reboco. Crostas pretas e manchas. A pele caía como pedaços de comida de gato. Eu podia escutar o chiado nos trilhos elétricos. Eu a puxei pelo braço para tirá-la de lá. Ela não se mexia. Ele ficou parada lá, com meio rosto, olhando para mim. Eu gritei para que ela viesse comigo, mas ela mesmo assim não se movimentava. Então, de repente, eu pensei: “Meu Deus, como está o meu rosto? É isso o que ela está olhando? Ele também está apodrecendo?” (ibid., p. 51)⁵².

Se levarmos em conta que algumas estações de metrô em Londres serviram como abrigo durante os bombardeios da *Blitz* na Segunda Guerra Mundial e que, na década de 1950, o Reino Unido participava da corrida nuclear estabelecida no início da Guerra Fria, o sonho de Pete deixa de apresentar apenas um cenário misterioso e assombrador e passa a indicar um pesadelo bem mais presente na vida das pessoas naquele momento. A possibilidade de uma Guerra Nuclear era algo assustador e aparentemente iminente naquele período⁵³.

O sétimo capítulo é curto: três parágrafos em apenas uma página. Apesar da indicação de que Len está falando, ele aparentemente está sozinho. Assim como na passagem anterior em que o leitor tem acesso aos seus pensamentos, ele parece descrever a si mesmo os elementos que o rodeiam para que ele consiga compreender e se manter na realidade. Mas, desta vez, ele não aponta os elementos concretos em seu cômodo. Ele comenta sobre os anões e o seu modo detalhado de trabalho.

Assim como com o gato, Len consegue estabelecer uma relação com os anões: “Eu não consegui pagar a assinatura, mas eles consentiram em me incluir na gangue deles por um período curto. Minha estada com eles não pode ser longa. Eu não consigo imaginar

⁵² No original: “- It was very straightforward, Pete said. I was with Virginia in a tube station, on the platform. People were rushing about. There was some sort of panic. When I looked around, I saw everyone’s faces were peeling, blotched, blistered. People were screaming, booming down the tunnels. There was a firebell clanging. When I looked at Ginny, I saw that her face was coming off in slabs too. Like plaster. Black scabs and stains. The skin was dropping off like lumps of catsmeat. I could hear it sizzling on the electric rails. I pulled her by the arm to get her out of there. She wouldn’t budge. She just stood there, with half a face, staring at me. I screamed at her to come away, but she still wouldn’t move. Then I suddenly thought – Christ, what’s my face like: Is that what she’s staring at? Is that rotting too?”.

⁵³ É na década de 1950 que surge o *Campaign for Nuclear Disarmament* (Campanha para Desarmamento Nuclear), ou CND, movimento inglês pacifista e contrário às armas nucleares desenvolvidas pelos britânicos.

essa tarefa particular chegando até o inverno” (ibid., p. 53)⁵⁴. Claramente, ele é capaz de entender que algo está para acontecer e que esse evento futuro demandará despedidas e a sua exclusão de um grupo.

O capítulo oito não contém nenhum discurso direto – elemento essencial da narrativa até aqui. A exposição de Pete a Virginia é representada pelo narrador de forma indireta, mas sem comentários ou vislumbres dos pensamentos das personagens. O tema de Pete é a questão da aparência física, sua relevância e onde o corpo deixa de ser uma força positiva para se transformar em uma responsabilidade legal.

Como é de se esperar, os argumentos e análises da personagem contrapõem ele mesmo a Mark, tendo Len como um segundo contraponto. Pelas observações de Pete, Mark seria o seu total oposto que, ao contrário de Len, não está aberto ou apto a mudanças ou melhoras. Mesmo com diferenças tão manifestas, ele afirma que a amizade entre os três tem valor, pois há uma unidade balanceada entre todos eles.

Pete faz um paralelo entre a amizade de Len e Mark com uma igreja, já que haveria uma aliança de fé entre eles. Mas ele também admite a possibilidade de influências por forças externas – positivas ou negativas –, como Virginia. Além de prenciar o rompimento que se dará no futuro, Pete está indiretamente afirmando à namorada que ela não faz parte da tríade e, portanto, não deveria tentar influenciá-la.

A ligação e laços afetivos entre homens – que formam entre si uma relação quase familiar ou de interdependência – é um tema extremamente recorrente no mundo pinteriano. Obviamente, a violência, as ameaças, jogos de poder e de dominação não são suspensos ou amenizados entre as personagens, por mais que a ligação estabelecida seja forte.

Durante todo o capítulo, Virginia apenas escuta o namorado, sem qualquer interrupção e sem demonstrar qualquer reação ao longo sermão.

O nono capítulo também tem Pete como personagem central. Enquanto anda pelas ruas do centro de Londres, o narrador nos dá acesso direto aos seus pensamentos:

Ele se apoiou contra a parede.

⁵⁴ No original: “I have not been able to pay a subscription, but they have consented to take me into their gang, on a short term basis. My stay with them cannot be long. I can’t see this particular assignment lasting into the winter. The game will be up by then”.

Acenda um cigarro e pareça normal.

Por todo o Banco Valparaiso sem tijolos, o sol se esticava, lancetado, preso ao mastro. Fazendo fumaça, Pete viu o trânsito pressionado, a grade e o portamalas dos veículos do meio-dia; as figuras que se afundavam no brilho, passando, pisando; o arpejo de agulha na rua ensolarada. Um braço negro e rápido empurrado para desviar.

Olhe. Sim. Linhaça e cera para lacrar. Filhote de cachorro de colarinho duro. Peso leve. Saltitante na planta dos seus pés. Governantes de uma nação. A história do ponto de vista do interior do acontecimento. Pedreiros e criadores da paz. Dicas quentes improvisadas. Te vejo muito bem. Nada além do melhor. Senha e gim elegante. Qual é o seu número? Guarde-o (ibid., p. 59)⁵⁵.

O monólogo interior de Pete é bastante hermético e mais próximo à técnica de fluxo de consciência. Apesar da hermeticidade, é possível compreender que, através de seus pensamentos, ele demonstra um desconforto grande com a ordem do mundo, com os responsáveis por tal ordem e, posteriormente, também com o seu relacionamento com Virginia.

No décimo capítulo vemos Len visitando Mark. Pete torna-se o centro da conversa quando Mark sugere a Len que esqueça o terceiro colega por um tempo. Para Mark, Pete não faz bem a Len já que ele não seria capaz de lidar com Pete – apenas Mark o seria. Len desvia da conversa e passa a discutir como o cômodo havia mudado desde sua visita: não fisicamente, como Mark o enxerga, mas de uma forma distinta. Len fala de um chagal no cômodo que ainda não é visto por Mark – algo que prefigura o conflito entre Mark e Pete.

Parte II

O décimo primeiro capítulo é centrado nos pensamentos de Len. Ele se questiona sobre os procedimentos adotados pelos anões: eles viajam até as esquinas e passam o dia próximos às lixeiras. Há também descrições das ações de Pete e Mark, sugerindo que Len

⁵⁵ No original: “He leaned agaisnt the wall.

Light a cigarette and look normal.

Down brickless Valparaiso Bank the sun strained, lanced, stuck on the flagpole. Drawing smoke, Pete viewed the traffic-press, the grate and bout of noonday vehicles; the sinking figures in the glare, passing, stepping; the neddleshiver in the sunstreet. A quick black arm pushed swerving past.

Look. Yes. Linseed and sealingwax. Stiffcollared puppy-dog. Lightweight. Bouncy on the balls of his feet. Rulers of a nation. The inside story. Masons and makers of the peace. Hot tips off the cuff. See you all right. Nothing but the best. Password and a nifty gin. What’s your number? Keep it.”

tem acesso ao monitoramento dos anões ou que ele também esteja espreitando os amigos. Ele diz que, sem que os amigos saibam, ele é o responsável pelo trabalho dos anões.

No décimo segundo capítulo, Len, Mark e Pete estão no quintal da casa de Mark em um momento de tédio. Algum tempo depois, os três amigos encontram Virginia em um café⁵⁶. Durante essa conversa, há uma discussão sobre violência contra mulheres. Enquanto ainda conversam sobre Marie:

- Não é ela aquela, Pete perguntou, em que você deu um tapa no ouvido uma vez?

- Não. Essa foi a Rita.

- Ah, sim. A Rita.

- Como é que é? Len perguntou.

- Ela estava o enganando, Pete riu, ou alguma coisa assim, então ele deu um soco nos dentes dela.

- Não exatamente, Mark disse, mas, de qualquer forma, ela pediu por isso. Foi a maior surpresa da vida dela. Eu não me arrependo. Isso ensinou respeito a ela. Olha, Len, não me olha desse jeito. Você não conheceu a garota. Não tinha espaço para qualquer outra ação, eu te garanto (ibid., p. 80)⁵⁷.

A descrição da violência contra Rita é naturalizada e justificada por Mark e também entrará em contraste com uma situação parecida que ocorrerá entre Pete e Virginia em um capítulo futuro. É importante observar que, por mais que ainda estejamos na década de 50 – antes da onda feminista da década de 60 – Len se demonstra contrário ao comportamento da história relatada pelo colega, indicando que questionamentos ligados ao feminismo e aos direitos das mulheres já estariam pairando entre os jovens.

O rumo da conversa passa a ser Shakespeare quando Mark pergunta sobre o livro que Virginia carrega. Ela está lendo *Hamlet* (c. 1600) e diz não conseguir encontrar nenhuma virtude na personagem central. Mark pergunta o motivo e Virginia passa a apresentá-lo, baseada em sua leitura pessoal da obra. Mark ri e comenta que o ponto de

⁵⁶ Cafés tornam-se comuns durante a década de 1950 no Reino Unido, com o enriquecimento de parte da população, e servem como ponto de encontro entre os jovens (principalmente aqueles que ainda não têm idade para frequentar os tradicionais pubs britânicos).

⁵⁷ No original: “- She isn’t the one, Pete asked, that you banged around the earhole once?”

- No. That was Rita.

- Oh yes. Rita.

- What was that? Len asked.

- She was leading him up the garden, Pete laughed, or something, so he knocked her teeth in.

- Not quite, Mark said, but she asked for it, anyway. It was the biggest surprise of her life. I’ve got no regrets. Taught her respect. Listen Len. Don’t look at me like that. You didn’t know the girl. There was room for no other action, I assure you”.

vista dela é um ponto de vista possível. Contudo, Pete diz abertamente que sua namorada está errada, mas que aquele não é o momento para discutir as razões.

Os desdobramentos da breve conversa sobre Shakespeare são vistos no décimo terceiro capítulo. O capítulo se inicia com Pete usando um telefone público próximo ao escritório onde trabalha para falar com Virginia. Ele pergunta se ela está em casa e diz que irá visitá-la. Ela se assusta com o tom de emergência e pergunta se algo está errado.

Num segundo momento, ele chega à casa da namorada – que havia acabado de sair do banho e veste apenas um roupão. Ela aproveita a situação em que se encontra para uma investida sexual – que é completamente frustrada pelo comportamento de Pete.

A discussão entre os dois continua e Virginia diz não saber quem ela acha que Pete é – o que demonstra uma distância no relacionamento dos dois. Pete passa a compará-la a uma prostituta e sugere que a amiga a introduza na profissão. Virginia compreende que o tema discutido pouco ou nada tem relação com o verdadeiro incômodo de Pete e pergunta o que ele realmente quer.

Só assim ele chega ao ponto central: a opinião de Virginia em relação a *Hamlet*:

- Sobre *Hamlet*. Por que você disse aquilo? Por que você diz essas coisas? Você sabe que elas são extremamente estúpidas? Isso me fez parecer muito tolo. Você se tocou disso? Você não sabe nada sobre *Hamlet*, Ginny. Você não entende isso? (...) [O] ponto é, Ginny, que enquanto nós estivermos juntos eu não posso ter você fazendo afirmações ridículas sobre algo de que você não entende nada. É descabido. Você me fez parecer, na realidade, um maldito tolo. Eu pensei ter dito a você para largar Shakespeare por um tempo. Você não acha que isso foi para o seu próprio bem? (ibid., p. 86 -7)⁵⁸.

Superficialmente, o discurso de Pete parece apenas questionar a capacidade de Virginia de compreender Shakespeare e sua obra (o que já é extremamente desprezível e incabível), mas, como a opinião da namorada – em seu ponto de vista – o diminui em relação aos amigos, é possível compreender que o ponto principal para Pete é que a discussão de Shakespeare é uma das coisas que o interliga aos seus amigos e, na realidade, Virginia parece ter entrado em um território do qual ela não deveria fazer parte. Como ele havia dito anteriormente, os elos de conexão estabelecidos entre os três amigos são

⁵⁸ No original: “- About Hamlet. Why did you say it? Why do you say these things? Do you know they’re extremely stupid? It made me look very foolish. Did you realize that? You don’t know anything about Hamlet, Ginny. Don’t you understand that? (...) [T]he point is, Ginny, that while we’re together I can’t have you making such ridiculous statements about something you know nothing about. It’s out of proportion. You made me look, in effect, a bloody fool. I thought I told you to leave Shakespeare for a while? Don’t you think it was for your own good?”.

tão importantes que têm o estatuto de uma igreja. Ao emitir sua opinião sobre *Hamlet*, Virginia estava, de alguma forma, quebrando a organicidade e a ordem estabelecidas entre Len, Pete e Mark.

Pete continua sua longa fala (cerca de duas páginas e meia) em que ele repreende a namorada por sua opinião, demonstrando ainda mais uma vez a tendência do romance para momentos de situações monológicas. Ele só é interrompido quando Virginia pede desculpas e diz que não irá repetir o que havia feito. Ela pede desculpas novamente e ele diz estar tudo certo. Assim como a amizade com Len e Mark, o relacionamento de Pete e Virginia também tem elementos problemáticos que, apesar de não anularem a relação dos dois, demonstram a precariedade com a qual tais relacionamentos são mantidos.

No décimo quarto capítulo, Len e Mark conversam na casa do último. O capítulo se inicia com Mark pedindo a Len diga a verdade abertamente. Len está aflito por identificar em Mark uma pessoa que quer tirar proveito dos outros – incluindo Len –, e por não confiar nas motivações do amigo. Mark não se defende e isso deixa Len ainda mais irritado. Len se diz preso e incapaz de emergir como pessoa: “Vocês são grandes demais para mim, ele murmurou. Você e o Pete, vocês são muito grandes. Vocês me deixam acabado. Vocês sugam tudo de mim, quer saibam ou não. Eu às vezes sinto que sou a bola com a qual vocês dois estão brincando” (ibid., p. 92)⁵⁹.

Len passa a discutir o assunto com elementos de tons quase metafísicos e ligeiramente confusos. Ele acredita ter o ponto de vista do canto do cômodo – ou seja, ele não pode ser ou estar no centro das atenções junto aos amigos, que nunca serão capazes de compreendê-lo de fato.

No capítulo quinze, as quatro personagens principais estão reunidas. Os três amigos conversam sobre o posicionamento dos intelectuais em relação às ditas massas, assim como a posição tradicional da típica classe média inglesa. Virginia pouco fala durante a conversa dos três, que ainda tem como temas o clima de Londres, o vestido de Virginia (feito por Pete como um presente) e a profissão de Mark – o que acaba gerando um conflito entre Pete e Mark.

⁵⁹ No original: “You’re too big for me, he murmured. You and Pete, you’re too big. You leave me dry. You eat me out of house and home, whether you damn well know it or not. I sometimes feel I’m the ball you’re both playing with”.

Len interrompe a conversa com o anúncio de que havia decidido se mudar para Paris. Virginia é a única a aceitar a viagem como uma possibilidade real, enquanto Pete tenta ativamente convencer o amigo a não levar a cabo sua ideia.

Virginia se levanta e diz que vai caminhar pelo jardim e Mark se propõe a acompanhá-la. Em uma breve cena entre os dois, Mark elogia o vestido de Virginia. Pete continua tentando convencer Len a desistir de sua ideia. Mark sugere uma caminhada e eles saem em direção ao parque Hackney Downs. Os três amigos conversam até o momento em que Pete grita com Virginia por ela estar andando entre os paralelepípedos e joga os livros que ele estava segurando aos pés da namorada. Apesar de não existir uma passagem de violência física direta, a cena retoma a questão da violência contra a mulher que havia sido mencionada na passagem em que Mark anteriormente relata ter batido em uma garota com a qual ele saía.

Os dois gritam e discutem um com o outro na rua e Virginia sai à frente dos três. Chegando ao parque, Pete se despede dos amigos. Virginia os está esperando e Pete vai até ela. Mark observa os dois fazendo as pazes. Na linguagem corporal de Virginia, ele observa o arrependimento por parte dela – apesar de Pete estar errado.

No décimo sexto capítulo temos novamente acesso direto ao pensamento de Len. Todo o capítulo é contido em apenas uma página e um parágrafo. Ele comenta que os anões haviam saído para um piquenique e que o haviam deixado para trás, responsável pelas tarefas domésticas de limpeza da casa. Se, no último capítulo que adota o formato de apresentar o monólogo interior de Len, ele parecia ter controle sob a situação de vigilância dos amigos por parte dos anões, aqui ele demonstra estar em uma situação completamente contrária. Len diz não ter o reconhecimento do seu trabalho por parte dos anões, muito menos gratificação. Os anões fugiriam do assunto toda vez que ele o mencionasse, dando demonstrações de uma possível violência contra a personagem. Assim como Pete e Mark, os anões também dão pouco valor a Len.

O capítulo dezessete é o que talvez use a técnica do monólogo interior de forma mais intensa, mais ligada ao fluxo de consciência e de forma mais hermética. Pete caminha pelas margens do rio Tamisa e observa uma gaivota matar um rato. Durante toda a sua caminhada, seus pensamentos e as relações estabelecidas são pouco claras, quase simbólicas. Ele chega à casa de alguém. Ele bate à porta, mas não vemos quem a abre ou se alguém de fato a abre. A última página do capítulo é preenchida pelo fluxo de

consciência da personagem, que parece se endereçar ao seu pai, mas aqui também os pensamentos de Pete são herméticos.

No décimo oitavo capítulo vemos Len visitando Pete, que parece mal. Sentado em uma poltrona de sua casa, ele passa a maior parte do capítulo falando sobre questões metafísicas e religiosas num longo solilóquio. Sua aparente verbosidade parece querer anular um fato mencionado por ele mesmo: Virginia havia passado batom e saído com uma amiga – o que dá indícios do início de um processo de independência ou desligamento emocional por parte de sua namorada. Assim, tal como Len, Pete também passa a emitir ideias obscuras e desconexas. A questão da loucura é reconhecida pela própria personagem, que tenta ligá-la ao declínio de seu relacionamento:

(...) Dizer que eu tenho um parafuso a menos não seria correto. Ao contrário, meus parafusos estão tão apertados que eles raspam um contra o outro em cada lado do meu crânio. É uma música que eu respeito. Certamente. Você poderia dizer que se você sente o cheiro de loucura iminente, você está obrigado a recrutar força moral o suficiente para combater tal desastre. Você estaria certo. Mas não nesta noite. Eu consegui fazer o caminho do canal até a minha casa. A mente escapou da sua correia. Sem a minha autorização. Ação deixada a sua própria vontade. Eu não estou mais no controle. Ou até esse ponto: não há obsessão aqui, apenas luto. Eu guardo rancor em relação a isso (ibid., p. 111 – 2)⁶⁰.

Ao encerrar sua longa reflexão, ele diz que o que lhe falta é coragem, sem especificar para o que ele precisaria coragem, e intercala a ideia com o reconhecimento de Mark e Len como amigos (a coragem necessária estaria relacionada a algo que o incomodava na tríade estabelecida?); contudo, ele é incapaz de classificar sua relação com Virginia.

Len demonstra preocupação com o amigo – que continua a falar de forma longa e confusa – e tenta, de alguma forma, racionalizar o que lhe foi dito. Ele utiliza elementos católicos e judaicos e diz que Pete é o “*shamásh* (zelador de sinagoga) do Papa da China⁶¹” (ibid., p. 114). Elementos católicos e judaicos estão presentes em vários momentos do romance. Len e Mark têm origem judaica e Pete, ao longo da narrativa, demonstra cada vez mais ideias de base católicas. Mas as conversas sobre religião e a

⁶⁰ No original: “(...) To say I have a screw loose would not be accurate. On the contrary, my screws are so tight they grind against each other from each side of my cranium. It’s a music I respect. Certainly. You could say that if you smell impending lunacy you’re bound to recruit enough moral force to combat such a disaster. You would be right. But tonight not. I have made my way home from the canal. The mind has slipped its leash. Without my warrant. Action on its own volition. I am no longer in charge. Or to what extent: There is no obsession here, only bereavement. I resent that”.

⁶¹ Len faz referência ao fato de que o Papa Pio XII estabeleceu uma relação entre o Vaticano e a Igreja da China no período entre 1936 e 1958.

crença religiosa parecem não serem capazes de resolver os dilemas dos amigos ou apresentar algum conforto.

O capítulo se encerra com uma contradição: Len diz que seus olhos estão ruins, mas que ao tirar os óculos ele consegue enxergar melhor. Pinter parece, de uma forma modificada, retomar a imagem literária do cego que é capaz de enxergar e compreender melhor a situação em que as personagens estão inseridas, tal qual Tirésias em *Édipo Rei* (c. 429 a.c.), de Sófocles. Por mais que Len esteja tão perdido quanto as outras personagens do romance, os momentos de suas possíveis visões dos anões trazem, em parte, alguma análise e conhecimento em relação a sua própria vida. Para Pete o fato parece ser razoável; portanto, nenhum dos dois consegue compreender a falta de lógica na proposição de Len – o que faz sentido, já que os dois demonstram durante o romance algum tipo de perturbação mental.

O capítulo dezenove começa com as quatro personagens principais juntas. Novamente, o posicionamento de Mark em relação à vida é o tópico de discussão, mas dessa vez Virginia participa de forma um pouco mais ativa na conversa. Mark diz tentar aproveitar a vida sem questioná-la ou tentar racionalizá-la.

Quando Virginia reúne as xícaras para levá-las à cozinha, Mark a segue, dizendo que vai ajudá-la – e assim criando outra oportunidade para ficar a sós com ela. Pete e Len conversam sobre a partida do último enquanto Mark tenta iniciar uma conversa com Virginia, que o interrompe, negando sua ajuda.

Depois de lavar a louça, ela sai para o jardim da casa de Mark, observa os arbustos de lilases, o céu e o cair da noite. Pete vai atrás dela. Quando ele a abraça, ela reclama do frio – difícil saber se o comentário se refere ao clima ou ao abraço. Quando os dois voltam, Mark continua inquieto. É visível que Mark se sente de alguma forma incomodado com o relacionamento de Pete e Virginia, principalmente após a briga dos dois na rua.

O vigésimo capítulo nos dá novamente acesso direto aos pensamentos de Len. Desta vez ele comenta sobre o comportamento errático dos anões e dos arranjos criados por eles em seu quintal. Nas descrições das traquinagens dos anões fica clara a organização social deles, pois Len sempre os descreve estando em grupos ou duplas durante as atividades do dia a dia.

O capítulo vinte e um é o primeiro a nos apresentar uma situação que vai além da amizade e convivência das quatro personagens principais, pois Mark e Pete estão em uma festa e interagem com outras personagens. De um modo quase cinematográfico, o capítulo se inicia com cortes entre as conversas de Mark e Sonia e de Pete e Brenda, intercalados a trechos, ou pequenas variações, de letras de canções de jazz que parecem dar o tom da festa e, de alguma forma, comentar a ação do capítulo.

A festa ocorre em um apartamento e Sonia e Brenda aparentam ser atrizes com um pé na prostituição, perceptíveis por alguns comentários emitidos por Pete e pelo comportamento mais livre em relação ao sexo demonstrado pelas duas. Enquanto Mark está claramente flertando com sua parceira, Pete – mesmo dançando com a sua – parece analisar e, de alguma forma, desprezar a situação em que se encontra.

Elaine, a organizadora responsável pela festa e, claramente, uma prostituta, é conhecida de Mark. Na realidade, toda a festa aparenta ser algo típico do mundo da personagem: atores, flertes e sensualidade latente. Enquanto a conversa de Mark e Sonia passa a ter como tema a amizade entre Pete e ele, Pete passa a flertar com Brenda. Ele finge ser um pesquisador literário da Universidade de Cambridge para impressioná-la.

Elaine interrompe a festa para anunciar e fazer sua performance de um strip-tease. Enquanto ela dança, Mark se afasta com Sonia da sala e eles entram em um quarto. Ao sentar na cama, ele tem um susto, pois não havia percebido que Pete e Brenda estavam deitados nela. Sem graça, Sonia sai do cômodo e é seguida por Brenda. Mark faz um breve comentário sobre a situação, dizendo que aquela não era uma ideia eficiente (tema recorrente no discurso de Pete, que quer encontrar uma) – já que ele estava traindo Virginia –, mas não obtém uma resposta do amigo. Após essa situação desagradável, ambos decidem ir embora da festa.

No capítulo vinte e dois novamente temos acesso direto aos pensamentos de Len. Ele parece conversar com alguém que não está presente ou pelo menos não é representado no texto. De uma forma ligeiramente desconexa, Len diz ter sido banido por alguém – tal pessoa estaria além do assunto a ser discutido. Ele ainda comenta sobre sua decadência e futura deserção, que aparenta estar ligada tanto aos anões (algo que ele já havia anunciado) quanto aos seus amigos (já que ele lhes havia informado sobre sua viagem para Paris).

No vigésimo terceiro capítulo Mark e Pete discutem longamente a obra de Shakespeare em um pub. A discussão tem como foco a questão da moralidade e como ela se apresenta na obra do bardo. Ao discutir sobre os protagonistas de várias tragédias shakespearianas, Mark chega à seguinte conclusão:

- Nós estamos simpatizando com o que eles são quando não são restritos pela responsabilidade da ação. A necessidade da ação sufoca a virtude deles. Eles deixam de ser criaturas moralmente pensantes. Lear, Macbeth e Othello são todos forçados, de um jeito ou de outro, a responder pelo que fazem e todos eles falham nisso. Lear e Macbeth nem mesmo chegam a tentar (ibid., p. 132 – 3)⁶².

Depois disso, a conversa dos dois amigos passa a se centrar no estilo de vida de Mark novamente. Pete diz que Mark deveria se apegar a ele como seu salvador, pois ele seria algo como um novo Messias. Em seu nascimento, ele diz ter pedido duas condições para aceitar tal cargo: liberdade para agir e enviar de volta seus relatórios ao seu tempo e seu modo, além de um Judas que valesse a pena – algo que ele ainda não tinha sido capaz de encontrar. Ou seja, as próprias personagens do romance vão contribuindo para a criação da tensão que servirá como clímax da parte três.

O capítulo vinte e quatro começa com Pete e Mark em um café. Eles se assustam ao ver Len, prestes a ser atropelado. Ele consegue desviar dos carros e vai em direção aos amigos – que não sabiam de sua volta pouco mais de uma semana após ter deixado Londres por Paris. Eles perguntam ao amigo o motivo da volta. Len culpa um queijo Camembert estragado que o havia deixado com diarreia.

A segunda parte do romance se encerra no vigésimo quinto capítulo. Pete vai até a casa de Virginia. Ele conta a ela sobre o seu dia de trabalho e sobre a volta de Len. Ele diz que acha que o amigo está guardando algum segredo de sua viagem. “Há sempre esse sigilo, esse processo estranho” (ibid., p. 143)⁶³, ela comenta. Pete se demonstra confuso e ela afirma não achar necessário viver daquela forma, sempre sem saber elementos centrais da vida das pessoas com as quais se tem mais contato.

Pete concorda, mas muda o assunto para sugerir seu presente de aniversário a Virginia. Ela diz ao namorado que está cansada e que precisa de uma pausa de duas semanas no relacionamento dos dois para poder descansar. Pete, apesar de surpreso no

⁶² No original: “– We’re sympathizing with what they are when unhampered by the responsibility of action. The necessity of action smothers their virtue. They cease to be morally thinking creatures. Lear, Macbeth and Othello are all forced, in one way or another, to account for what they do and they all fail to do it. Lear and Macbeth don’t even attempt”.

⁶³ No original: “There’s always this secrecy, this funny business”.

início, concorda com a proposta dela. Ele diz que não a procurará durante o período. Quando ela tenta beijá-lo, ele nega.

Parte III

O capítulo vinte e seis se inicia diretamente a partir de falas e o capítulo como um todo tem poucas inserções do narrador, estabelecendo-se quase como um esquete teatral. Só é possível identificar que Mark e Len conversam em meados da conversa. Conversa essa que se estabelece a partir de elementos cômicos, com alguns *non sequiturs* e repetições, por exemplo. Até mesmo a religião se estabelece como ponto de partida para uma cena cômica. Len pergunta a Mark:

- Você acredita em Deus?
- O quê?
- Você acredita em Deus?
- Quem?
- Deus.
- Deus?
- Você acredita ou não acredita em Deus?
- Se eu acredito em Deus?
- Sim.
- Você pode repetir? (ibid., p. 150 – 1)⁶⁴.

Contudo, Len mesmo é responsável por desviar novamente o rumo da conversa, mas ele logo retoma o assunto de alguma forma e diz que Mark nunca será capaz de compreender o cerne da questão: Mark não sabe dizer quem ele é. Consequentemente, Len também é incapaz de compreender quem ele mesmo é. Assim, ele não pode confiar no amigo. Ele diz também que Pete e Mark se alimentam um do outro. Já Mark afirma compreender que ambos nunca conseguirão o que querem porque já o têm.

No vigésimo sétimo capítulo, Mark vai até a casa de Pete. Eles parecem não conversar há algum tempo e Mark comenta que o amigo não parece estar bem, ao contrário de Mark, que havia caminhado quarenta e cinco minutos até chegar na casa do

⁶⁴ No original: “- Do you believe in God?
 - What?
 - Do you believe in God?
 - Who?
 - God.
 - God?
 - Do you, or don't you, believe in God?
 - Do I believe in God?
 - Yes.
 - Would you say that again?”.

amigo, havia limpado um cachimbo e iria testá-lo naquela noite, em um encontro com Sonia – a moça com quem ele tinha passado a noite durante a festa.

Mark pergunta a Pete se ele havia visto Virginia. Ele nega e diz que ela o havia enganado. Pete conta sobre a decisão das duas semanas de descanso do relacionamento deles, mas que Virginia não havia voltado depois do fim do prazo. Ele comenta que ela havia mudado muito e que havia passado a andar com pessoas e frequentar lugares duvidosos. Mark se propõe visitar Virginia para entender a situação, na condição de amigo de Pete, mas este adverte que nada poderia ser feito – já que o relacionamento está prestes a acabar.

O capítulo vinte e oito também começa com uma breve cena entre Mark e Virginia ao telefone sem a presença do narrador, tal qual em um texto teatral. Mark liga a Virginia dizendo ter recebido uma mensagem dela e que ele já tinha a intenção de ligar para ela. Ele lhe informa que estava em casa e ela diz que irá visitá-lo.

Na casa de Mark, Virginia fuma pela primeira vez no romance, demonstrando de forma indireta ter assumido uma posição mais assertiva quanto a si mesma. Ele a questiona sobre a situação de seu relacionamento com Pete, mas ela diz que não há como voltar com ele, já que ela havia começado a sair com outro rapaz.

Mark se compara ao novo namorado de Virginia, mas desvia o assunto para o trabalho de Virginia como professora. Eles então passam a sutilmente flertar entre si até que Virginia o questiona sobre o motivo dele olhá-la. A partir disso, eles começam a flertar mais abertamente: ele menciona as pernas dela e pede que Virginia mostre-as, subindo mais a saia e descruzando-as. Ela obedece a todos os comandos de Mark, assim como havia obedecido aos comandos de Pete em um capítulo anterior.

Após uma interrupção na narrativa, os dois aparecem na cama – claramente após terem feito sexo –, mas o assunto dos dois é Pete. Mark se demonstra surpreso com o fato de Pete achá-lo um tolo. Mesmo que Virginia diga que Pete considera a todos dessa forma, além de odiar todas as pessoas, Mark continua incomodado.

Ela pede para que ele esqueça o amigo e aproveite o relacionamento dos dois, pois ela sabe que ele não seria duradouro. Mark parece não compreender o conceito de um relacionamento entre os dois e termina o capítulo dizendo que Pete havia cometido um grande erro, pois ele não era um tolo. Virginia não voltará mais à narrativa, mas os

desdobramentos de seu encontro com Mark servirão como força motriz dos últimos capítulos.

No capítulo vinte e nove, Pete vai visitar Mark, que trata o amigo de forma distanciada. Pete percebe que algo está errado, mas não consegue compreender o motivo e tenta descobri-lo, mas não é bem-sucedido. Ele então informa ao amigo que Len havia sido hospitalizado.

Pete continua tentando estabelecer uma conversa mais amigável sem sucesso. Ele então convida Mark a visitar Len. Antes de sair da casa de Mark, Pete questiona-o de forma mais direta acerca da distância do amigo – que a nega. Durante a caminhada até o hospital, Pete diz que havia sido informado em seu trabalho sobre a situação de Len pela equipe do hospital, por telefone. Pete também diz ter pedido demissão, mas Mark se nega a conversar.

Ambos chegam ao quarto de Len. Ele diz estar melhor. Sentindo uma tensão entre Mark e Pete, Len tenta fazer iniciar uma conversa leve, mas é informado por Mark que os dois haviam caminhado até o hospital sem muito contato – o que interrompe a conversa como um todo. Pete e Mark deixam o hospital abruptamente.

No caminho de volta, Mark abre o jogo: ele diz que Pete está sendo traiçoeiro não só com ele, mas como com todas as outras pessoas. Pete não entende o que está acontecendo e pergunta quem o fez pensar daquela forma. Eles se preparam para uma discussão:

- Você tem me usado como você usa qualquer palhaço. Na verdade, você está pouco se fodendo para qualquer um de nós.

- Você começou algo que pode se arrepender, Pete disse. Mas tudo bem. Vá lá. Fale a real (ibid., p. 170)⁶⁵.

Por conta da chuva, Pete o convida a entrar em um pub. Mark aponta o mau comportamento de Pete em relação a Virginia e diz ter dormido com ela na noite anterior. Pete levanta-se, cospe no chão e diz que a situação estava acabada – não fica claro se ele se refere ao relacionamento com Virginia ou com Mark.

O capítulo trinta se inicia com uma longa descrição do cair da noite logo após o final do capítulo anterior – um dos únicos casos em que capítulos seguidos lidam com

⁶⁵ No original: “- You’ve been using me as you use every bugger. In actual fact you don’t give a fuck for any of us.

- You’ve started something you might regret, Pete said. But all right. Go on. Get down to brass tacks”.

eventos claramente sequenciais e conectados de forma clara, além de ser uma das poucas vezes em que há uma descrição mais detalhada por parte do narrador. O narrador descreve a volta de Mark para sua casa após terminar sua bebida no pub.

Mark se senta no escuro e a narrativa parece negar um clímax para a tensão desenvolvida por toda a narrativa. Não obstante, Pete aparece na casa do amigo, pergunta se ele está lá e, ao receber uma confirmação, senta-se e pede para que o amigo não o interrompa em sua fala, pois ele queria que Mark ouvisse a tudo antes de qualquer resposta.

Em três páginas de falas, Pete dá uma maior ênfase à traição da amizade entre os dois do que à situação com Virginia em si: “Sabe, eu quero entender. O que eu não consigo aprovar, só posso tentar tolerar, por conta da amizade. Mas, francamente, você deve estar louco de jogar tudo fora por conta de uma rajada de um novo afeto” (idib., p. 172)⁶⁶. Pete confirma ter falado mal de Mark pelas costas, mas que isso não diminuiria a amizade entre os dois ou sua relevância. Mesmo assim, ele reconhece que ambos não foram capazes de compreender um ao outro e a estranha amizade estabelecida entre eles.

Para ele, a solução para a situação seria resolverem a tensão a partir da violência física e da compreensão de que seria possível que eles saíssem do conflito como amigos. Ao terminar, ele dá espaço para que o amigo fale.

Mark diz que falta a Pete um critério em suas amizades e que ele não seria capaz de salvá-lo, como ele acredita poder fazer com Len ou Virginia, mas que o mantinha por perto como mau exemplo aos outros. Ele afirma que, de alguma forma, já havia compreendido a postura de Pete e que tinha mantido a amizade porque ele também poderia tirar proveito da situação e desfrutar dos bons momentos. Ele indica o problema em relação a amizade com Pete: “A função de um amigo, do que você chamaria de um amigo, deve ser a de um embaixador para você mesmo de você mesmo. Um intermediário. Então ele é um homem da sua alma. Mas já deu” (ibid., p. 177)⁶⁷.

Contudo, ele diz que a posição de Pete em relação a Virginia era desnecessária, pois ela teria uma existência própria e não deveria ser tratada como foi por Pete. Mark

⁶⁶ No original: “You see, I want to understand. What I can’t sympathize with, I can only try to condone, by way of friendship. But quite frankly, you must be mad to sweep it all away in a gust of new affection”.

⁶⁷ No original: “The function of a friend, that you would call a friend, must be that of an ambassador to yourself from yourself. A go-between. Then he’s a man of your soul. But enough is enough”.

aceita a possibilidade de uma continuação da amizade, mas com redefinições dos papéis assumidos.

Pete diz se incapaz de redefinir tais papéis e que Virginia e Mark preferem culpá-lo, assim como Mark havia se utilizado da amizade para criticá-lo. Ele assume estar com raiva do amigo por ter dormido com Virginia, mas que não iria guardar rancor. Pete se diz uma pessoa melhor do que os outros amigos e Virginia.

Pete declara estar grato pelo fato de que os outros tentaram ser seus amigos, mas que ele sempre revidará quando ameaçado – elaboração em palavras do posicionamento adotado por boa parte das personagens de Pinter. Novamente, ele se demonstra incomodado com o comportamento sexual de Mark, indicando a incapacidade do amigo de lidar com os seus sentimentos de medo e de raiva – o que o levava à cama com várias mulheres.

Pete ainda se demonstra aberto a aprender com os amigos, mas afirma ser necessário a todos eles aceitarem as autoridades vigentes – possivelmente pensando nas autoridades metafísicas e religiosas. Pete entende que há um caminho que ele precisa trilhar e que, se esse caminho não contar com seus amigos, não haveria muito a fazer em relação a isso.

Ao terminar, ele confirma ter falado a verdade sobre si, algo que não costumava fazer. Mark se mantém calado e Pete diz que o amigo estava certo ao dizer que era necessário que ambos fossem sinceros um com o outro. Ele ainda diz esperar que, ao dizer a verdade, não teria inviabilizado a amizade entre os dois. Mark responde acreditar que ela tenha sido, de fato, inviabilizada. Pete vai embora.

No trigésimo primeiro e último capítulo do romance, temos acesso mais uma vez aos pensamentos de Len. Ele diz que os anões estão prontos para ir embora e que ele foi deixado sem nada, em uma situação complicada. Seu quintal está cheio de restos dos anões – que esperam para ir embora. Mas Len reconhece uma mudança; apesar da sujeira no quintal e de sua situação de desamparo.

Nas últimas frases, ele aponta uma possibilidade de esperança: “Agora tudo está vazio. Tudo está limpo. Tudo foi esfregado. Há um gramado. Há um arbusto. Há um uma

flor” (idib., p 183).⁶⁸ Ao descrever a limpeza do quintal e a existência de uma flor, Len parece indicar que a mudança que ele sente virá para o bem e não o contrário. É possível então fazer uma aproximação entre os anões e seus amigos: a situação de vigilância constante necessária quando todos eram amigos torna-se desnecessária quando os laços de amizade se desfazem e quando os anões, que parecem simbolizar a crise porvindoura entre eles, desaparecem. Só assim é possível atingir uma mudança positiva na vida de todos eles.

Contudo, o final do romance também pode ser compreendido de forma mais ambígua. Mesmo que, após o rompimento da amizade entre Pete e Mark, Len também tenha se livrado de amizades problemáticas, ele parece terminar o romance sem amigos. Seria a esperança da flor de fato o anúncio de melhores dias ou a constatação final de que as possíveis alucinações de Len, exemplificadas através dos anões que ele enxerga, haviam dominado? Como é comum à obra de Pinter, as respostas não são facilmente obtidas apenas através do texto.

4.2. Características formais, temas e procedimentos: O *pinteresque* em *The Dwarfs*

Tendo em vista que o enredo e alguns temas de *The Dwarfs* foram brevemente levantados na seção anterior, agora é possível nos debruçarmos sobre os temas, formas e procedimentos encontrados no romance que reverberariam na obra dramática de Harold Pinter. William Baker elenca boa parte dessas características e admite que elas são importantes para a obra de Pinter como um todo:

The Dwarfs bem indica os motivos centrais a serem encontrados por toda a obra de Pinter: memórias, reais ou imaginadas, e que ocorrem nos momentos mais inesperados; amizade masculina, laços e memórias dessas relações; culpa, lealdade e traição; a significância do aparentemente insignificante. (...) A percepção das pessoas em relação aos cômodos de um formato ou de outro domina *The Dwarfs* assim como em outras obras de Pinter. Similarmente, as políticas entre as pessoas, o embate consciente ou subconsciente por dominação, poder e posse entre elas reverbera através de *The Dwarfs* (2008, p. 37).⁶⁹

⁶⁸ No original: “Now all is bare. All is clean. All is scrubbed. There is a lawn. There is a shrub. There is a flower”.

⁶⁹ No original: “*The Dwarfs* well indicates central motifs to be found throughout Pinter’s work: memories, whether real or imagined, and that occur at the most unexpected moments; male friendships,

Assim, as próximas seções discutirão parte dessas características encontradas no romance e como elas estão interconectadas com a obra dramática do autor.

4.2.1. Pausas e silêncios: A pausa pinteriana

As pausas e silêncio talvez sejam o elemento formal mais comumente associado ao *pinteresque*. De fato, Pinter, em suas rubricas, faz uso frequente desses recursos. A título de ilustração, observemos que a versão de *The Dwarfs* para os palcos conta com duas rubricas de silêncio e cinquenta e sete rubricas de pausa, sendo três delas pausas curtas. Tudo isso em cerca de vinte e sete páginas de texto.

Em *Working with Pinter* – documentário de 2007 dirigido por Harry Burton que, além de contar com entrevistas com Pinter e seu amigo, o ator, diretor e professor de teatro, Henry Woolf, mostra o dramaturgo participando de um workshop com atores que ensaiam algumas cenas de várias de suas obras⁷⁰ –, Harold Pinter diz, em tom de brincadeira, que Antonia Fraser – sua segunda esposa – costumava chamar à ênfase dada às pausas pinterianas, a chamada *Pinter pause* (pausa de Pinter), de “*Pinter curse*” (ou “maldição de Pinter”). Na sequência, Pinter diz que as indicações de pausas e silêncios servem como meio de assinalar as reações das personagens diante do que é dito anteriormente. Ainda de acordo com o autor, as indicações poderiam ser suprimidas ou ignoradas pelos atores e diretores quando não fizessem sentido durante os ensaios⁷¹.

De acordo com Peter Hall, diretor teatral com o qual Pinter colaborou por vários anos, as notações de silêncio são parte integral do texto pinteriano e devem sim ser levadas em consideração pelos atores. Ele afirma:

Todos esses três sinais no texto indicam momentos de turbulência e crise – as Reticências, a Pausa e o Silêncio. Pelo seu uso, o não-dito se torna às vezes

bonds and memories of these associations; guilt, loyalty and betrayal; the significance of the seemingly insignificant. (...) People’s perceptions of rooms of one shape or another dominate *The Dwarfs* as they do Pinter’s other work. Similarly, the politics between people, the conscious or unconscious struggle for dominance, power and possession between them, reverberates throughout *The Dwarfs*”.

⁷⁰ É interessante observar durante as cenas do documentário durante o workshop como Pinter é obcecado com o texto e sua forma. Ele aponta a atores as mudanças na ordem das frases que é feita inconscientemente e como essas inversões modificam o sentido proposto pelo texto.

⁷¹ Novamente, tendo em vista a postura de Pinter com os atores durante o documentário, talvez o dramaturgo estivesse tentando minimizar a ênfase da crítica nesse elemento característico tão essencial à sua obra. Além de demonstrar um certo incômodo com a ênfase nessa característica, Pinter parece, tal qual seus personagens, querer desviar-se de determinados tópicos de discussão.

mais aterrorizante e mais eloquente do que o dito. Pinter, na realidade, *escreve* silêncio e se apropria dele como parte de seu diálogo. O ator que não decidiu o que está acontecendo nessa lacuna vai descobrir que sua vida emocional está interrompida. A pausa é tão eloquente quanto a fala e deve ser verdadeiramente preenchida com intenção para que a audiência entenda. Caso contrário, o ator produz um *non sequitur*, que é absurdo e faz com que as personagens sejam ridículas (2009, p. 163)⁷².

Dada a devida importância, observada por Hall, a esses momentos de interrupção da fala, não é de se admirar que ele tenha proposto com o elenco de *A Volta ao Lar*, em 1965, por exemplo, um ensaio de pausas e silêncios (WARDLE, 1973, p. 16 – 7; BILLINGTON, 2007, p. 176), algo que, na visão tanto do diretor quanto do autor – e, de acordo com eles, também para o elenco – foi extremamente produtivo, levando os atores (após irritá-los) a entender as motivações das personagens e a construção do texto.

Para Pinter, o não falar é tão importante, significativo e comunicativo quanto a palavra. Em entrevista a Mel Gussow, ele afirmou:

HP: (...) A pausa é uma pausa por causa do que acabou de acontecer nas mentes e nas entranhas das personagens. Elas saltam do texto. Elas não são conveniências formais e ênfases, mas sim parte do corpo da ação. Eu estou simplesmente sugerindo que se eles as atuam apropriadamente, eles descobrirão que a pausa – ou o que quer que diabos seja – é inevitável. E um silêncio significa igualmente que algo aconteceu para criar a impossibilidade de qualquer pessoa falar por um certo período de tempo, até que eles possam se recuperar de qualquer coisa que tenha acontecido antes do silêncio.

MG: Em algum sentido, eles substituem o diálogo.

HP: Sim. Isso é parte da vida da coisa. E é por isso que é tão angustiante encontrar atores que pausando apenas porque diz “pausa”. Eu sempre sinto que há essencialmente uma... causa (1996, p 36)⁷³.

Ou seja, os momentos de pausa, representados por reticências (não mencionadas por Pinter na entrevista) e as rubricas de pausas e silêncios representam quase que um movimento orquestral do diálogo, que mostra como as personagens recebem a fala do

⁷² No original: “These three signs in the text all indicate moments of turbulence and crisis – the Three dots, the Pause and the Silence. By their use, the unsaid becomes sometimes more terrifying and more eloquent than the said. Pinter actually writes silence, and he appropriates it as a part of his dialogue. The actor who has not decided what is going on in this gap will find that his emotional life is disrupted. The pause is as eloquent as speech and must be truthfully filled with intention if the audience is to understand. Otherwise the actor produces a non sequitur, which is absurd and makes the characters ridiculous”.

⁷³ No original: “HP: (...) The pause is a pause because of what has just happened in the minds and guts of the characters. They spring out of the text. They’re not formal conveniences or stresses but part of the body of the action. I’m simply suggesting that if they play it properly they will find that a pause – or whatever the hell it is – is inevitable. 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.

MG: In a sense they stand in for dialogue.

HP: Yes. This is part of the life of the thing. And that’s why it’s quite distressing to find actors stopping just because it says ‘pause.’ I always feel that essentially there is a... cause”

outro e como se preparam para manter o que Pinter chama de “cortina de fumaça” evocada pela nossa comunicação.

Muito se fala sobre a impossibilidade de comunicação nas peças de Pinter e que as pausas e silêncios seriam reflexo disso. Desde o início de sua carreira, no entanto, o autor identifica um problema central nesse argumento:

Há dois silêncios. Um quando nenhuma palavra é dita. A outra quando talvez uma enxurrada de linguagem está sendo empregada. Esse discurso está falando de uma linguagem trancada por baixo de si. Isso é sua referência contínua. A fala que escutamos é uma indicação do que nós não escutamos. É uma evasão necessária, uma cortina de fumaça violenta, dissimulada, angustiante ou simulada que mantém o outro em seu lugar. Quando o silêncio verdadeiro cai, somos deixados ainda com um eco, mas estamos mais próximos da nudez. Um jeito de olhar para a fala é dizer que ela é um estratagema constante para cobrir a nudez.

Nós escutamos várias vezes aquela frase batida, encardida: “fracasso na comunicação” ... e essa frase tem sido afixada ao meu trabalho de forma razoavelmente consistente. Eu acredito o contrário. Eu acredito que nós nos comunicamos muito bem em nosso silêncio, no que não é dito e que o que acontece é uma evasão contínua, tentativas desesperadas de retaguarda para nos mantermos afastados. A comunicação é muito alarmante. Entrar na vida de outra pessoa é muito assustador. Revelar aos outros a pobreza dentro de nós é uma possibilidade muito assustadora (I, 1996, p. xiii)⁷⁴.

Por mais que o romance *The Dwarfs* não traga notações de pausas ou silêncios, através de uma análise mais cuidadosa, podemos verificar suas presenças de algumas formas distintas. No capítulo trinta, quando Pete e Mark apresentam seus argumentos um para o outro em relação às motivações que os levaram a se sentir traídos em suas amizades, podemos ver até mesmo graficamente as pausas indicadas pelo texto. Vejamos o trecho inicial da conversa entre os dois. Após o início da discussão no *pub*, quando Pete vai embora, interrompendo a conversa, Mark está em seu apartamento:

Mais tarde, as sobras da chuva estapeando no parapeito da janela, ele olhou para cima e viu Pete na entrada, parado.

- Você está aí? Pete disse.

- Sim.

Pete desceu as escadas até o cômodo e sentou-se.

⁷⁴ No original: “There are two silences. One when no word is spoken. The other when perhaps a torrent of language is being employed. This speech is speaking of a language locked beneath it. That is its continual reference. The speech we hear is an indication of that which we don’t hear. It is a necessary avoidance, a violent, sly, anguished or mocking smoke screen which keeps the other in its place. When true silence falls we are still left with echo but are nearer nakedness. One way of looking at speech is to say that it is a constant stratagem to cover nakedness.

We have heard many times that tired, grimy phrase: ‘failure of communication’ ... and this phrase has been fixed to my work quite consistently. I believe the contrary. I think that we communicate Only too well, in our silence, in what is unsaid, and that what takes place is a continual evasion, desperate rearguard attempts to keep ourselves to ourselves. Communication is too alarming. To enter into someone else’s life it too frightening. To disclose to others the poverty within us is too fearsome a possibility”.

- Eu quero que você escute, ele disse.
 Ele sentou-se reto.
 - Não vai demorar muito.
 Mark virou para a parede.
 - Você não me surpreende, disse Pete. Mas vamos deixar isso de lado. Eu posso falar. Há algo para ser dito. Não que você tenha me surpreendido.

Porque você não me surpreendeu. Mas isso é outra coisa. Algumas horas, sabe? Fazem toda a diferença. É preciso que isso seja feito. É a hora. Eu vou falar. É melhor. Você pode dizer o que você quiser, se você quiser, depois. Justo?

Sabe? Eu quero entender. O que eu não consigo compreender, eu posso apenas tentar perdoar, pela nossa amizade. Mas, francamente, você deve ser louco de jogar tudo pro alto por uma rajada de um novo afeto. (op. cit., p. 171 – 2)⁷⁵.

Podemos verificar dois formatos de indicação de pausas. Primeiro, com as indicações de ações de Mark, ao ajustar sua postura e virar-se para a parede, o narrador indica indiretamente as pausas no diálogo estabelecido, visto que, anteriormente, quando Pete pergunta se Mark estava em casa, a resposta vem em seguida, sem intromissões do narrador. Já quando Pete inicia sua longa explicação sobre o problema estabelecido entre os dois, há espaços entre os parágrafos, que também podem indicar pausas ou até mesmo breves silêncios. Essa organização gráfica não ocorre em nenhum outro momento do romance, nem mesmo nos outros capítulos em que uma personagem detém a fala por um longo tempo.

Aqui, as indicações indiretas de pausas e silêncio comprovam as palavras de Pinter. Apesar da cena trazer em si um momento de clímax, em que finalmente haverá o embate entre Mark e Pete, é perceptível como ambos hesitam em suas falas, claramente tentando encontrar os melhores termos e jeitos de expressar seus reais sentimentos sem que se tornem alvos fáceis para o outro.

⁷⁵ No original: “Later, the remains of the rain slapping on the windowsill, he looked up and saw Pete in the hallway, still.

- Are you there? Pete said.

- Yes.

Pete came down the stairs into the room and sat down.

- I want you to listen, he said.

He sat upright.

It won't take long.

Mark turned to the wall.

- You don't surprise me, Pete said. But we'll leave that. I can speak. There's something to be said. Not that you've surprised me.

Because you haven't. But that's another thing. A couple of hours, you see, make all the difference. There's this to be done with. It's time. I'll say it. It's best. You can say what you like, if you like, afterwards. Fair enough?

You see, I want to understand. What I can't sympathize with, I can only try to condone, by the way of friendship. But quite frankly you must be mad to sweep it all away in a gust of new affection.”

4.2.2. A linguagem baseada na trivialidade

No excerto que acabamos de ver, é possível identificar o quanto Pete é direto com Mark, expondo claramente suas reservas quanto a traição de Mark – como ele explica, não pelo amigo ter dormido com sua ex-namorada, mas essencialmente por Mark colocar um elemento exterior entre ambos na amizade estabelecida. Tendo em vista o sentimento de comunhão entre os amigos, o qual Pete vai comparar à constituição de uma igreja, no capítulo oito, essa teria sido uma falta gravíssima.

Contudo, esse tipo de diálogo não é o padrão durante o romance e nem mesmo na obra de Pinter. Uma das características do *pinteresque* é, justamente, a utilização da trivialidade aparente nos diálogos. Obviamente, as personagens não estão apenas discutindo trivialidade para passar o tempo ou divertir-se. A trivialidade é aparente porque esconde no subtexto do não-dito as reais intenções das personagens sem quebrar a cortina de fumaça que Pinter acredita ser o processo principal do nosso *facesaving* cotidiano. *Facesaving* é um termo em língua inglesa que define a manutenção do prestígio ou dignidade através da prevenção de situações incômodas ou humilhantes. As personagens de Pinter, em sua grande maioria, levam esse processo ao extremo durante boa parte das interações com outras personagens.

Exemplo desse processo podemos encontrar no capítulo vinte e oito. Mark entra em contato com Virginia após Pete dizer que ela o havia deixado. Mark tenta descobrir as razões por trás do término, mas ela não quer discutir sobre o tema e desvia do assunto:

- Tsc, tsc, ela sorriu. Você mantém esse lugar em ordem?
 - Eu, não. Uma faxineira.
 - E a louça?
 - Eu lavo.
 - Você lavou hoje?
 - Hoje? Não.
 - Você quer que eu lave?
 - Não.
- Ela esticou suas pernas no tapete e soprou fumaça.
- Eu já lavei louça na sua cozinha antes.
 - Eu sei.
- Ele tossiu e bateu em seu peito.
- Mau, ela disse.
 - Bem, olha aqui. Você não vai voltar para o Pete?
 - Não. Você toma alguma coisa pra essa tosse?
 - Não (op. cit., p. 159)⁷⁶.

⁷⁶ No original: “- Tch, tch, she smiled. Do you keep this place in order?”

Mais do que o oferecimento de ajuda com tarefas domésticas, ao perguntar se Mark cuidava da casa sozinho⁷⁷ e ao se oferecer para lavar a louça de Mark, Virginia está oferecendo a ele indiretamente a possibilidade de envolvimento romântico-sexual. A imagem da mulher como mantenedora do ambiente doméstico e supostamente submissa a um homem faz parte do jogo de sedução estabelecido por Virginia.

Tal qual a personagem Ruth em *A Volta ao Lar* – que, durante uma visita à família do marido, decide abandoná-lo – abandonando também seus três filhos e uma vida confortável como esposa de um professor universitário nos Estados Unidos, mas que apesar disso não a satisfazia – para ficar com os familiares do esposo na Inglaterra, supostamente servindo como amante para todos e trabalhando como prostituta para cobrir seus gastos, Virginia se coloca numa posição que, à primeira vista, parece ser de submissão, mas que acaba se configurando como uma ambígua posição de poder. Ruth consegue sua independência de uma vida infeliz e vazia nos Estados Unidos e Virginia consegue se libertar de um relacionamento ruim com Pete, onde ela não consegue fazer parte da comunhão estabelecida entre o namorado e os amigos e também não é valorizada por seu parceiro.

- Not me. A charlady.

- What about the washing up?

- I do that.

- Have you done it today?

- Today? No.

- Shall I do it?

- No.

She stretched her legs on the carpet and blew smoke.

- I've washed up in your kitchen before.

- I know.

He coughed and banged his chest.

- Bad, she said.

- Well look here. You're not going back to Pete?

- No. Do you take anything for that cough?

- No''

⁷⁷ Importante ressaltar que, ao dizer que tinha uma faxineira, Mark provavelmente está mentido. No primeiro capítulo, Pete e Len comentam sobre o estado de descuido do apartamento de Mark, que estava afastado por algum tempo a trabalho. Assim, ao mentir, projeta uma versão mais atrativa e poderosa de si mesmo em uma situação que claramente se encaminha para um momento de sedução.

4.2.3. Jogos de poder

Virginia, ao se oferecer a Mark, coloca em evidência as relações de poder que se estabelecem no mundo pinteriano. Por todas as obras é possível verificar a influência que os jogos de poder têm na forma adotada por Pinter. Auxiliado pela cortina de fumaça da comunicação, os jogos de poder se estabelecem de forma indireta, mas muito incisiva. Em *The Dwarfs*, Pete e Mark tentam colocar Len contra um e o outro numa tentativa de obtenção de poder sobre o relacionamento entre os três. Por mais que sejam amigos e, supostamente, que a amizade se estabeleça a partir de uma ordem horizontal, deter o poder significa deter uma posição confortável, em que não é necessário se preocupar com a sobrevivência, seja ela real ou social.

Nas palavras de Robert Gordon:

O desejo incessante pelo poder é o motor primário para a ação em quase toda a obra dramática de Pinter. Representado em sua obra como um impulso compulsivo para atingir ou manter a dominância – seja o embate para defender o seu território de intrusos; a batalha do pai com seus filhos para manter sua posição patriarcal na família, a manipulação do sentimento erótico na guerra dos gêneros que motiva relações sexuais e democracias ou simplesmente a obsessão masculina em dominar (2013, p. 1 – 2)⁷⁸.

Entendendo os jogos de poder como uma forma-motriz da obra de Pinter, todas as características do *pinteresque* passam a se unir em um todo coerente: as pausas e silêncios, o não-dito, e as conversas cotidianas e triviais, por exemplo, servem como meio tentar conseguir ou manter poder sobre os outros, já que o real significado das palavras está escondido no subentendido criado pelo discurso.

Davies, a personagem que é um morador em situação de rua de *The Caretaker*, é um exemplo claro desse embate: ele também tenta colocar Mick contra o irmão Aston, numa tentativa de aproximação ao irmão que ele acredita deter mais poder. Contudo, ele não sabe jogar bem os jogos de poder e, ao tentar causar uma interferência na relação fraterna, acaba fortalecendo-a e sendo expulso da casa que se configurava como uma nova esperança à personagem.

⁷⁸ No original: “The ceaseless desire for power is the prime motor for the action in almost all of Pinter’s drama. Represented in his work as a compulsive drive to achieve or maintain dominance – whether it be the struggle to defend one’s territory from intruders, the father’s battle with his sons to assert his patriarchal position in the family, the manipulation of erotic feeling in the gender warfare that motivates sexual relationships and democracies, or simply the masculine obsession to dominate”.

4.2.4. A imagem do crítico-acadêmico

No capítulo quatorze, Mark e Len discutem sobre uma imagem ou um tipo social que, apesar de não ser uma parte central da obra de Pinter, é recorrente e sempre é vista através de lentes não exatamente favoráveis: o crítico-acadêmico. Para fins de nosso estudo, amalgamaremos os conceitos de crítico – termo definido pelo *Minidicionário da Língua Portuguesa* como “aquele que escreve críticas” (FERREIRA, 1993, p. 154), ou seja, é a pessoa que analisa, comenta e avalia obras de arte, por exemplo, em um ambiente menos específico e mais ligado à vida cotidiana, ou seja, nos jornais, revistas, televisão (já que, durante a maior parte carreira do autor, a internet não era um espaço tão relevante quanto nos dias atuais) – e acadêmico – definido como “[m]embro ou aluno de academia” pelo mesmo dicionário (ibid., p. 5), ou seja, é pessoa que analisa, comenta e avalia obras de arte, por exemplo, em um ambiente mais específico: nas salas e corredores das faculdades e universidades que formam o conceito de Academia, que pode ou não estar em evidência na vida cotidiana do público mais geral.

Obviamente, não podemos negar que há elementos tangentes nessas duas imagens: o crítico profissional de teatro do jornal que tem formação acadêmica na área ou o professor universitário que também mantém uma coluna crítica em uma revista de artes, por exemplo. Assim, a crítica normalmente está ligada à comunidade acadêmica e vice-versa. Por mais que, em determinados casos, haja uma tênue linha que diferencia uma esfera da outra, entenderemos nessa discussão ambas como uma só.

Apesar de longa, a conversa entre os dois amigos demonstra o ponto central para a construção da imagem comentada:

- (...) Você sabe o que eu fiz um dia desses? Eu mostrei para um cara no trabalho, um estudante de Oxford, um dos seus poemas. Havíamos acabado de encontrar com o trem que vem da Irlanda e nós dois ganhamos uma gorjeta de cinco paus. Então eu mostrei um dos seus poemas para ele.
- E o que ele achou? Mark perguntou.
- Ele olhou pro relógio dele. Ele disse que era melhor a gente ir até a plataforma sete. O problema dessas pessoas é que, quando elas leem um poema, elas nunca abrem a porta e entram. Elas se inclinam e apertam os olhos pelo buraco da fechadura. É só isso o que eles fazem.
- Eles são as pessoas inteligentes, Mark disse.
- Sim. Eu já vi as coisas deles também. São realmente lúcidas. Não há como negar. Mas quando você sente a qualidade, não há nada lá. Você levanta como um tecido e dá pra ver através dele. Eu não consigo conversar com eles. Como eu iria dizer para esse cara que uma das frases no seu poema nem era em inglês, mas chinês? É chinês. A frase é em chinês. Como eu iria dizer isso a ele?

- Qual frase?
- Não é importante. Eu não me lembro.
- Eles beberam.
- O problema é, Len disse, que eu não consigo seguir os termos de referências deles. Eu sou um estranho. Sabe, a minha relação com a poesia é como as mulheres velhas comendo cebolas e tricotando enquanto a guilhotina cai. É exatamente isso. O que você quer dizer? Eu não gosto da palavra “estilo”. Não sei o que ela significa. Não gosto da palavra “estilo” e não gosto da palavra “função”.
- Essas pessoas, disse Mark, querem que tudo se encaixe nas palavras cruzadas deles e eles contestam quando uma obra não se encaixa. É isso. Eles que vão para o inferno. As mentes deles são como uma latrina, cara, mesmo que a merda deles venha embrulhada em seda e cetim.
- Ele pegou a ponta do cigarro do cinzeiro e o levantou.
- É isso o que esse tipo de gente vale.
- Não sei se você está certo.
- Qual é a virtude em retrair o desprezo? Mark disse. Esteja preparado para condenar e menosprezar, Len. Aí sim tudo ficará às claras (op. cit., p. 96 - 7).⁷⁹

Por mais que não tenhamos um crítico-acadêmico *per se* – Len comenta que o rapaz era um aluno de Oxford apenas–, Len mostra o poema de Mark para um representante dessa classe, ou “as pessoas inteligentes” (“*the intelligent people*”), nas palavras de Mark: uma pessoa ligada à Universidade de Oxford. Assim, o colega se torna o alvo das críticas que ambos direcionariam para um professor universitário, por extensão. Vale lembrar que, em inglês, há o termo “Oxbridge”, que mistura as universidades de Oxford e Cambridge – duas das mais antigas e prestigiadas do país –, unificando e

⁷⁹ No original: “- (...) Do you know what I did the other day? I showed a bloke at work, an Oxford student, one of your poems. We’d just met the Irish mail and we both got a five bob tip. So I showed him one of your poems.

- How did he take it? Mark asked.

- He looked at his watch. He said we’d better get across to number seven. The point about these people is, that when they read a poem, they never open the door and go in. They bend down and take a squint through the keyhole. That’s all they do.

- They’re the intelligent people, Mark said.

- Yes. I’ve seen their stuff too. It’s lucid all right. There’s no denying it. But when you feel the quality, there’s nothing there. You pick it up like a piece of cloth and you can see right through it. I can’t talk to them. How could I tell this bloke that one phrase in your poem wasn’t English but Chinese. It’s Chinese. That phrase is Chinese. How could I tell him that?

- Which phrase?

- It’s not important. I don’t remember.

They drank.

- The trouble is, Len said, that I can’t follow their terms of reference. I’m a stranger. You see, my reaction to poetry is like the old women eating onions and knitting when the guillotine falls. That’s what it is. What do you mean? I don’t like the word style. I don’t know what it means. I don’t like the word style and I don’t like the word function.

- These people, said Mark, want everything to fit into their crossword puzzle and they object when a piece doesn’t fit, that’s all. To hell with them. They’ve got minds like a backyard bog, mate, even though their shit comes out wrapped in silk and satin.

He picked a buttend from the ashtray and held it up.

- That’s what those sort of people are worth.

- I don’t know about that.

- What’s the good of being shy of contempt? Mark said. Be prepared to condemn and despise, Len. Then the plate’s clean.

- I don’t believe it.”

homogeneizando um padrão acadêmico de alto nível. O autor não menciona Oxford na passagem por acaso.

Ao dizer que age como as velhas senhoras que comem cebola e tricotam enquanto a lâmina da guilhotina cai, Len quer dizer que vê a arte como um espectador, de uma forma mais distanciada e, portanto, mais atenta às minúcias mais sutis da obra – algo que não seria comum ao crítico-acadêmico. Mark concorda com o argumento do colega e vai além: os críticos-acadêmicos são incapazes de apreender tais minúcias porque estão preocupados em encaixar a arte nos padrões críticos definidos por eles próprios como relevantes. Ou seja, a crítica-acadêmica estaria, para ele, criando um processo que justificaria a si próprio como meio de sobrevivência – já que seria, no fundo, vazio de sentido – e descartando todas as obras que não atendessem ao critério aleatório estabelecido.

Essa visão negativa do crítico acadêmico não é exclusiva de *The Dwarfs*. Edward, protagonista de *A Slight Ache* também é apresentado – sutilmente – como um acadêmico de pouco uso. Ao se apresentar ao Vendedor de fósforos, ele diz:

EDWARD (...) Eu escrevo ensaios teológicos e filosóficos...

[Pausa.]

De vez em quando eu tomo notas de algumas observações em relação a certos fenômenos tropicais – não a partir do mesmo ponto de vista, é claro. [Pausa silenciosa.] Sim. A África, a África sempre foi um meu lugar feliz. Um país fascinante. Você o conhece? Eu tenho a impressão de que você já... viajou um pouco. Por algum acaso, você conhece as montanhas Membuza? Um grande conjunto ao sul de Katambaloo, na África Equatorial Francesa, se minha memória não me falha. Uma diversidade de flora e fauna extraordinária. Especialmente a fauna. Eu acredito que no deserto de Gobi você pode encontrar algumas vistas bem estranhas. Nunca estive lá. Mas estudei os mapas. Coisas fascinantes, os mapas (I, 1996, p. 167).⁸⁰

Ele se gaba por ser um ensaísta de teologia e filosofia, mas logo após indica conhecimentos na área de geografia. Contudo, o conhecimento geográfico dele é baseado no estudo de mapas e não da exploração na vida real do continente africano – faz-se relevante indicar também que, apesar de todo seu suposto conhecimento geográfico,

⁸⁰ No original: “EDWARD (...) I write theological and philosophical essays...

[Pause]

Now and again I jot down a few observations on certain tropical phenomena – not from the same standpoint, of course. [Silent pause.] Yes. Africa, now. Africa’s always been my happy hunting ground. Fascinating country. Do you know it? I get the impression that you’ve... been around a bit. Do you by any chance know the Membuza Mountains? Great range south of Katambaloo. French Equatorial Africa, if my memory serves me right. Most extraordinary diversity of flora and fauna. Especially fauna. I understand in the Gobi Desert you can come across some very strange sights. Never been there myself. Studied the maps though. Fascinating things, maps.”

Edward classifica a África como um país e não como um continente. Percebe-se então que o conhecimento e a teorização estão dissociados da vida real e cotidiana. *A Slight Ache* parece apresentar mais um lado do mesmo argumento apresentado por Len e Mark.

Contudo, a personagem que talvez mais incorpore o conceito do crítico-acadêmico seja Teddy, de *A Volta ao Lar* (1965). Filho de uma família pertencente à classe trabalhadora, ele deixa a Inglaterra e se muda para os Estados Unidos – onde ele obtém um doutorado em filosofia e se torna um professor universitário. Após anos sem contato com o pai e os irmãos, ele volta com a esposa Ruth à casa da família.

Em uma cena em que toda a família está junta, Ruth pergunta se os familiares de Teddy haviam lido alguma de suas obras críticas. Max, o pai, confessa nunca ter lido nenhum escrito de seu filho. Teddy justifica:

TEDDY. Vocês não entenderiam as minhas obras. Vocês não teriam a mínima ideia dos temas sobre as quais elas são. Vocês não apreciariam o ponto de referência. Vocês estão muito atrás. Todos vocês. Não há sentido em lhes enviar minhas obras. Vocês ficaram perdidos. Não tem nada a ver com uma questão de inteligência. É um jeito de ser capaz de olhar para o mundo. É uma questão de quão longe você pode operar sobre as coisas e não nas coisas. Quero dizer, é uma questão de sua capacidade de aliar os dois, de relacionar os dois, de balancear os dois. Ver, ser capaz de *ver!* Eu sou o único que é capaz de ver. É por isso que eu consigo escrever minhas obras críticas. Dar uma olhada nelas... lhes faria bem... para ver como certas pessoas podem ver... coisas... como certas pessoas podem manter... equilíbrio intelectual. Vocês são só objetos. Vocês só... se movem por aí. Eu consigo observar isso. Eu consigo ver o que vocês fazem. É o mesmo que eu faço. Mas vocês estão perdidos. Vocês não vão me fazer... eu não vou me perder (III, 1997, p. 69 – 70).⁸¹

Teddy acredita estar em um plano de consciência superior aos seus familiares que lhe possibilita enxergar além e atingir o equilíbrio intelectual que é inalcançável para os outros. Por isso, ele acredita não estar perdido na vida. Novamente, *A Volta ao Lar* nos apresenta mais um lado do mesmo argumento usado por Len e Mark.

Mas qual seria a motivação para tamanha antipatia de Harold Pinter pelos críticos-acadêmicos? Uma análise biográfica e redutora poderia apontar um rancor pelo fato do

⁸¹ No original: “TEDDY. You wouldn’t understand my works. You wouldn’t have the faintest idea of what they were about. You wouldn’t appreciate the point of reference. You’re way behind. All of you. There’s no point in my sending you my works. You’d be lost. It’s nothing to do with the question of intelligence. It’s a way of being able to look at the world. It’s a question of how far you can operate on things and not in things. I mean it’s a question of your capacity to ally the two, to relate the two, to balance the two. To see, to be able to see! I’m the one who can see. That’s why I can write my critical works. Might do you good... have a look at them... see how certain people can view... things... how certain people can maintain... intellectual equilibrium. Intellectual equilibrium. You’re just objects. You just... move about. I can observe it. I can see what you do. It’s the same as I do. But you’re lost in it. You won’t get me being... I won’t be lost in it”.

autor não ter tido acesso ao sistema universitário ou pelas várias críticas negativas recebidas durante a estreia de *A Festa de Aniversário* em Londres. Contudo, o que essas hipóteses parecem perder de vista é um elemento central da cultura britânica: a questão das classes sociais.

Dominic Sandbrook diz que a sociedade britânica da década de 1950 não era particularmente desigual ou hierárquica, se comparada a outros países europeus. Mesmo assim, o conceito de classe social era utilizado como meio definição de grupos e suas divisões:

Classe não era meramente uma matéria de dinheiro; o que determinava a posição de uma pessoa era uma rede complicada de fatores: nascimento; criação e educação; ocupação; renda; gastos; sotaque e comportamento; amizades, atitudes políticas e culturais e princípios. Pesquisas de opinião descobriram que bem mais de 90 por cento da população reconhecia a existência das classes sociais e que era raro que alguém tivesse dificuldade em definir o seu próprio lugar dentro da estrutura (op. cit., p. 67).⁸²

Ou seja, no inconsciente coletivo do povo britânico – independente da estrutura social real – havia sim elementos de diferenciação social tangíveis e que dividiam os britânicos em uma oposição “nós” versus “eles”. Se a maior parte da sociedade britânica do período se identificava com a classe trabalhadora e via dentro dela subdivisões⁸³, é compreensível que o crítico-acadêmico – por conta do seu tipo de formação e de trabalho – pudesse ser visto como parte do “eles” e não do “nós”.

A figura do crítico-acadêmico, como Mark afirma na passagem citada acima é associada à camada “inteligente” da sociedade. Apesar de não ser expressa, a ideia de que essa camada se opõe a uma outra, a parte “não-inteligente”, fica subentendida. Como em *The Dwarfs*, o ponto de vista exposto por todas as personagens está ligado à classe trabalhadora de menos prestígio – talvez com a exceção de Pete, que tem um trabalho de escritório, apesar da personagem configurá-lo como um serviço menor e que pouco exige de suas capacidades –, poder-se-ia ver nisso o motivo de tanta repulsa pela figura do crítico-acadêmico.

⁸² No original: “Class was not merely a matter of money; what determined one’s position was a complicated network of factors: birth, breeding and education, occupation, income, expenditure, accent and deportment, friendships, political and cultural attitudes and values. Opinions polls found that well over 90 per cent of the population recognized the existence of social classes, and people rarely had much difficulty in defining their own place within the structure”.

⁸³ Sandbrook também afirma que dentro do grupo que se identificava como pertencente à classe trabalhadora, vendedores que trabalhavam em lojas, por exemplo, não se viam como equivalente aos trabalhadores manuais de fábricas (ibid., p. 68).

A questão do embate entre as classes sociais está por trás de boa parte das obras pinterianas, mas ela é exposta de forma extremamente clara em *The Collection*. Essa peça tem como protagonistas quatro personagens: James e Stella, que são casados, e Harry e Bill, que aparentemente formam um casal homossexual – como é comum na obra de Pinter, algumas definições são um tanto quanto borradas e abertas a diferentes possibilidades. O conflito central do texto se dá no fato de que Stella conta a James que teria tido um caso com Bill em uma viagem de negócios – algo que pode ou não ter acontecido. Durante toda a peça James tenta descobrir a verdade por trás da história. Nos momentos finais da obra, Harry conta a James que havia conversado com Stella e confirmado que ela havia inventado o caso. James acredita em Harry, mas questiona Bill sobre o motivo pelo qual ele havia confirmado o caso anteriormente. Bill diz ter confirmado a história pela brincadeira.

Durante toda a cena, Harry, um homem abastado e mais velho que Bill, tenta fazer com que James vá embora de sua casa. Após Bill indicar a brincadeira como motivo para ter confirmado a história, Harry diz:

HARRY O Bill é um garoto da favela, sabe? Ele tem um senso de humor de favelado. É por isso que eu nunca o levo comigo para as festas. Porque ele tem uma mente de favelado. Eu não tenho nada contra a favela *per se*, entende? Nadinha contra. Há um certo tipo de mente favelada que é perfeitamente normal na favela, mas quando esse tipo de mente favelada sai da favela, ela às vezes persiste, sabe? Ela apodrece tudo. É isso o que o Bill é. Não há nada levemente pútrido nele, você não acha? Como uma lesma. Não há nada de errado com as lesmas em seu lugar, mas ele é uma lesma favelada. Não há nada de errado com as lesmas faveladas em seu lugar, mas essa daqui não fica no lugar dela: ele rasteja por sobre as paredes de casas boas, deixando uma gosma. Não é verdade, garoto? Ele confirma historinhas estúpidas e sórdidas só pra se entreter, enquanto todas as outras pessoas precisam correr em círculos para chegar à raiz do problema e tranquilizar a coisa toda. Tudo o que ele consegue fazer é sentar e chupar o sangue da própria mão e se decompor como a lesma favelada, suja e pútrida que ele é (II, 1996, p.142 – 3).⁸⁴

The Collection tem a Belgravia e Chelsea, áreas abastadas de Londres, como locais para sua ação. Stella, James e Bill estão envolvidos no mundo da moda e tanto a casa de Harry

⁸⁴ No original: “HARRY Bill’s a slum boy, you see, he’s got a slum sense of humor. That’s why I never take him along with me to parties. Because he’s got a slum mind. I have nothing against slum minds *per se*, you understand, nothing at all. There’s a certain kind of slum mind which is perfectly all right in a slum, but when this kind of slum mind gets out of the slum it sometimes persists, you see, it rots everything. That’s what Bill is. There’s something faintly putrid about him, don’t you find: Like a slug. There’s nothing wrong with slugs in their place, but he’s a slum slug; there’s nothing wrong with slum slugs in their place, but this one won’t keep his place – he crawls all over the walls of nice houses, leaving slime, don’t you, boy? He confirms stupid sordid little stories just to amuse himself, while everyone else has to run round in circles to get to the root of the matter and smooth the whole thing out. All he can do is sit and suck his bloody hand and decompose like the filthy putrid slum slug he is”.

quanto o apartamento de James e Stella são elegantes e bem decorados. Ou seja, o ponto de vista exposto é o da classe média-alta e a fala de Harry demonstra o sentimento dessa classe social em relação a quem está fora dela. Ao repetir várias vezes não só a palavra “favela” (“slum”), mas também “lesma” (“slug”), e até mesmo combinando-as, ele demonstra claramente as divisões sociais, assim como os papéis e os valores atribuídos a cada classe social.

Por fim, voltando a *The Dwarfs*, esse posicionamento problemático entre as classes e, mais especificamente, entre uma classe crítico-acadêmica e a classe trabalhadora em geral aparece na seguinte fala de Pete:

- Nossos intelectuais e as massas?, Pete dizia. Eles fazem uma de quatro coisas: ou eles as ignoram; tem piedade delas, as recriam para significar alguma outra coisa ou reclamam delas. Se você faz a primeira, você limita seu escopo e é um tolo. Se você faz a segunda, você não é um intelectual. Se você faz a terceira, você está perdendo o seu tempo. E se você faz a quarta, você é como eu (op. cit., p. 98).⁸⁵

Assim, os intelectuais – ou crítico-acadêmicos – seriam incapazes de lidar com as ditas massas porque eles sempre se posicionariam do lado oposto a elas. Sem ligações e sem a compreensão de suas realidades, a análise crítica de uma classe social se demonstra totalmente inadequada ao exame da outra. Lembrando que, claramente, a análise vem sempre de cima para baixo, contribuindo ainda mais com o desconforto gerado no embate entre as classes.

4.2.5. A linguagem cotidiana

Outra característica comum à obra pinteriana é o uso que ela faz da linguagem cotidiana, mas não só na reprodução de tópicos aparentemente triviais. A capacidade de Pinter em replicar o falar rotineiro dos britânicos no uso da língua inglesa foi apontado desde o início de sua carreira (ESSLIN, 2000, p. 39), especialmente aquele normalmente associado às classes trabalhadoras. Em *The Dwarfs*, esse atributo já está presente.

⁸⁵ No original: “- Our intellectuals and the masses? Pete was saying. They do one of four things. They either ignore them, pity them, re-create them to mean something else, or complain about them. If you do the first you limit your scope and you’re a fool. If you do the second, you’re not an intellectual. If you do the third you’re wasting your time. And if you do the fourth you’re just like me”.

Um traço essencialmente oral presente no romance é o uso da chamada *rhyiming slang* (gíria rimada). Esse tipo de construção linguística está associado ao inglês de variação Cockney (dialeto e sotaque característicos das classes trabalhadoras e classe média-baixa de Londres, especificamente do leste londrino, do qual Hackney faz parte). Como é apontado pelo nome, a lógica desse tipo de gíria está baseada na rima estabelecida entre o que é dito e o que se pretende dizer – e está subentendido. De acordo com Geoff Tiballs, a primeira menção a *rhyiming slang* é de 1859, no dicionário *The Slang Dictionary*, de John Camden Hotten. Ainda de acordo com Tiballs, popularmente acredita-se que esse tipo de gíria foi criado entre criminosos e vendedores de rua questionáveis como um código indecifrável para pessoas de fora, especialmente a polícia (2019, p. 7). Mesmo que essa origem não seja de fato verdadeira, o que se sabe é que a gíria rimada passou a ser associada ao dialeto Cockney em geral, servindo também como meio de proteção em relação a instâncias superiores, já que apenas alguém integrante daquele grupo social seria capaz de compreendê-la.

Em *The Dwarfs* temos alguns empregos de tal gíria. No capítulo seis, Pete diz a Len: “You’re a Charley Hunt” (op. cit., p. 49) e, no capítulo oito, a Virginia: “Let’s all have a butcher’s” (ibid., p. 57). Mark diz a Len, no capítulo quatro: “I thought you might give me a piece of bread and honey” (ibid., p. 33). Em suas traduções literais para o português, teríamos nesses exemplos: “Você é um Charley Hunt”, “Vamos todos ter um(a) [elemento omitido] de açougueiro” e “Eu pensei que você poderia me dar um pedaço de pão e mel”.

O último dos exemplos parece ainda fazer algum sentido, ainda mais no contexto em que Mark pede alguma coisa a Len. Porém, os dois primeiros parecem fazer menos sentido. Em “Você é um Charley Hunt”, podemos tentar associar o nome a alguma pessoa, seja ela alguma outra personagem do romance ou alguma pessoa famosa no contexto britânico. Já o segundo exemplo tende a não fazer muito sentido, pois um elemento está visivelmente faltando na expressão.

Contudo, todos são exemplos de gíria rimada e, portanto, precisam de uma explicação para aqueles que não fazem parte daquele grupo social. Em “You’re a Charley Hunt”, o sobrenome “Hunt” rima com “cunt”, termo vulgar para a genitália feminina e também utilizado como termo ofensivo para descrever uma pessoa estúpida ou desagradável. Em “Let’s all have a butcher’s” o elemento rimador é omitido: “butcher’s hook” (um gancho de açougueiro) rima com “look” (olhar), portanto Pete está dizendo

algo como “Vamos todos dar uma olhada”. Por fim, ao pedir por “a piece of bread and honey”, Mark não está pedindo exatamente por pão e mel. “Honey” rima com “Money” (dinheiro), portanto, o que está sendo proposto é o empréstimo de dinheiro.

Mas a representação da oralidade não está apenas na reprodução da gíria rimada. Termos mais informais como “strawzy” e “ya”, como no trecho “I thought I’d take a strawzy round to see ya, Mark said” (ibid., p. 154) (“Eu pensei em dar um passeio por aqui pra te ver, Mark disse”) representam as alterações de palavras comuns à linguagem corriqueira (“take a strawzy” ao invés de “take a stroll” para “dar um passeio”) e as formas cotidianas de pronúncia (“ya” como pronúncia informal para “you”, ou seja, “você”).

Nesse trecho, Mark se utiliza intencionalmente dessas formas para criar um efeito bem-humorado. É preciso então considerar dois conceitos conversacionais britânicos que se estabelecem claramente no romance e no diálogo pinteriano em geral: *banter* e *piss-taking*. *Banter* são toda as conversações que se configuram em trocas rápidas de turno entre os participantes e em que são usados jogos de palavras, piadas, desentendimentos propositais para fins cômicos e gracejos em geral. Ou seja, se estabelece entre os falantes uma conversa não-séria, baseada na brincadeira e na provocação amigável. O resultado é, normalmente, uma linguagem espirituosa e uma quase competição entre os falantes, afinal se estabelece um jogo. Por conta disso, a noção de *piss-taking* acaba sendo incorporada à noção de *banter*.

Piss-taking, por sua vez, é um tipo de zombaria baseada em comentários também espirituosos. O termo é originário da expressão Cockney “take the piss out of”, de difícil tradução, mas que Mel Gussow define como “zombar das pessoas com deferência aparente, para que elas não saibam que estão sendo zombadas” (op. cit., p. 11)⁸⁶. A expressão em si é tão recorrente que tem a sua própria gíria rimada: “take the Mickey”, “take the Mick” ou “take the Michael” fazem o uso subentendido do sobrenome “Bliss” – “Mickey Bliss”, “Mick Bliss” ou “Michael Bliss” seriam os nomes usados como referência na gíria rimada –, que, por sua vez, rima com “piss”.

Constantemente, as personagens pinterianas se utilizam dos recursos de *banter* e *piss-taking*, o que faz com que partes do diálogo sejam ágeis. Contudo, o efeito cômico e descontraído da “competição” estabelecida entre os falantes, nas obras de Pinter, acabam

⁸⁶ No original: “mocking people with apparent deference, so that they do not know they are being mocked”.

por ajudar a criar o ambiente de ataques pessoais e ameaças, trazendo desconforto ao riso da plateia. Exemplo disso é o início de *O Monta-Cargas*, em que Bem e Gus comentam sobre as notícias de jornal e falam sobre o espaço onde esperam pelas ordens de um novo trabalho. O *banter* e o *piss-taking* estabelecidos na conversa acabam por se tornar menos leves quando a plateia percebe que ambos são aparentemente matadores de aluguel e as consequências da conversa entre os dois parecem ser mais perigosas do que se achava inicialmente.

Outra característica comum à língua falada britânica, especialmente entre as classes trabalhadoras é a inversão da ordem comum das frases, em outras palavras: sujeito e predicado (com a sequência de verbo e complemento). Essa inversão pode ocorrer de duas formas: na primeira, o sujeito é deslocado para o final da frase. Na segunda, há uma repetição do sujeito, novamente ao final da frase. Em ambos os casos, o processo tende a enfatizar o sujeito por estar fora da posição mais comum e também por estar ao final da frase, sendo a última coisa a ser dita. Podemos verificar tais inversões, por exemplo, em: “Yes, Pete said, he’s a strange chap, is Mark” (ibid., p. 50), “Yes, it’s a good fit, that dress” (ibid., p. 100) e “Yes, it’s in good shape, this pipe” (ibid., p. 154) – todos com repetição do sujeito no final da frase –, assim como “Not a very efficient idea, this” (ibid., p. 129)⁸⁷ – em que há apenas a inversão (e a omissão do verbo).

De acordo com as orientações da gramática normativa, todas as frases seriam consideradas incorretas e deveriam ser revistas pelas suas formas padrões: “Yes, Pete said, Mark is a strange chap”; “Yes, that dress is a good fit”, “Yes, this pipe is in good shape” e “This [is] not a very eficiente idea”.

Pensando ainda nas diferenças entre o uso linguístico determinado pela gramática normativa, no capítulo vinte e seis, Len pergunta a Mark “Have you a home?” (ibid., p. 150) (“Você tem uma casa?”). Aqui também temos um uso linguístico considerado incorreto, já que o verbo principal “to have” (ter) é tratado como verbo auxiliar na construção de pergunta⁸⁸. Na realidade, Len teria duas possibilidades consideradas gramaticalmente corretas: “Do you have a home?” seria uma alternativa mais padrão,

⁸⁷ Os exemplos poderiam ser traduzidos como: “Sim, Pete disse, ele é um cara estranho, o Mark é”, “Sim, tem um bom caimento, esse vestido”, “Não é uma ideia muito eficiente, isso” e “Sim, está em bom estado, este cachimbo”.

⁸⁸ Na formação de frases interrogativas em inglês, há uma inversão da ordem sintática, fazendo com que verbos auxiliares passem a serem colocados no início das perguntas.

enquanto “Have you got a home?” poderia ser vista como uma alternativa um pouco menos formal, mais ainda de acordo com a gramática normativa.

Esse tipo de uso da linguagem é comum nas obras de Harold Pinter, principalmente quando são retratadas personagens de classes sociais menos abastadas. As personagens de classe média e classe média-alta tendem fazer um uso mais próximo das normas padrões do inglês. Por conta disso, Pinter era considerado como um autor atento ao uso da língua feito pela maior parte da população.

4.2.6. Identidade e a impossibilidade de verificação

Como vimos anteriormente, durante o pós-Guerra e, especificamente durante a década de 1950, a população do Reino Unido passava por um momento de desagregação da sua identidade nacional autoconstruída. Os impactos dos anos sangrentos das duas Guerras Mundiais (em todos os seus níveis: de infraestrutura, financeiros, populacionais e os traumas humanos), além da perda do posto de detentor do poder político hegemônico no cenário internacional e a intensificação da decadência do Império Britânico, estão por trás desse processo.

Todo processo de desconstrução abrange, de alguma forma, a reconstrução de algo novo. Seja a partir da recombinação dos segmentos desarticulados do todo anterior, pela incorporação de novos elementos aos antigos ou até mesmo pela substituição total dos componentes constituintes. No âmbito da identidade nacional, os britânicos precisaram buscar novos fundamentos que pudessem estabelecer uma outra identidade nacional a partir da nova conjectura que se apresentava no Reino Unido do pós-Segunda Guerra Mundial.

A busca pela identidade é um tema recorrente na obra de Pinter. Tal temática parece ter maior ênfase durante o período inicial de sua obra: em *The Room*, a protagonista Rose não só tenta construir sua personalidade baseada no espaço em que ela habita com Bert, mas, ao ser chamada de “Sal” por Riley – o visitante desconhecido que insiste em falar com ela –, coloca-se em dúvida a identidade da personagem. É válido comentar que Riley também tem sua identidade questionada por Rose. Apesar de ser pouco explorado pelo texto, a suspeita da personagem ficava mais clara e subentendida

para o público do final dos anos 1950: um velho homem negro⁸⁹ que se identifica por um nome associado à cultura irlandesa também causaria algum estranhamento ao público do período. Em *A Festa de Aniversário*, Goldberg é chamado por “Nat”, mas recorda-se de momentos de sua vida em que pessoas o chamavam de “Simey” ou “Benny”. A própria identidade de Stanley é questionável: se ele parece estar fugindo ou se escondendo do que quer que Goldberg e McCann representem, não parece exagerado indagar-se sobre as credenciais apresentadas pela personagem. Seria ele de fato um pianista profissional? Seria Webber seu real sobrenome? Em *The Lover*, Richard e Sarah fingem ser outras pessoas para o bem das fantasias sexuais um do outro. Em *Night School* (1960), Sally é descoberta em sua vida dupla como professora bem-vista durante o dia e *hostess* de um clube durante a noite. No decorrer da carreira de Pinter, o tema da identidade continua a ser explorado, mas de forma menos evidente. *Mountain Language* explora a relação entre língua nativa e identidade, por exemplo.

Em *The Dwarfs*, a busca por uma identidade é uma discussão central para todas as personagens. Virginia torna-se uma nova pessoa ao final do romance, após terminar seu namoro. Pete decide largar o emprego que o consome. Contudo, Len é a personagem em que se identifica mais claramente a ânsia pela definição de uma identidade fixa.

Para Len, os cômodos se modificam constantemente, identificando assim uma instabilidade da situação ao seu redor – algo que parece ser reflexo não só do período de amadurecimento pelo qual passam as personagens, que estão começando suas vidas adultas⁹⁰, mas também do cenário de mudanças visto no pós-Guerra britânico. Conversando com Mark, ele questiona:

A questão é: quem é você? Não por que ou como, nem mesmo o que. Eu posso ver o quê, talvez, claramente. Eu posso ver algo, talvez, do que você é. Mas, no final das contas, quem é você? Não adiante dizer que você sabe quem você é só porque você me diz que você consegue encaixar sua chave específica em uma fechadura específica que só pode receber sua chave específica porque isso

⁸⁹ A intensificação na migração para o Reino Unido de pessoas negras vindas das colônias se deu no período pós-Guerra, principalmente após o *British Nationality Act* (Ato de Nacionalidade Britânica) de 1948, que equiparava a nacionalidade e cidadania dos sujeitos de colônias britânicas à nacionalidade e cidadania dos cidadãos britânicos. A intenção do Ato era evitar o processo de descolonização ao dar os mesmos direitos aos membros das colônias. Em busca de melhores oportunidades, pessoas das ilhas caribenhas migraram para o Reino Unido. Ainda em 1948, o navio *Empire Windrush* levou um grupo de pessoas da Jamaica até Londres, dando início à chamada *Windrush Generation*, ou Geração Windrush, marco da imigração negra às terras britânicas.

⁹⁰ O romance, apesar de deixar claro que Len, Pete, Mark e Virginia são jovens, não nos dá pistas sobre as idades das personagens. Já as rubricas da versão dramática indicam que os três amigos estão “all in their late twenties” (II, 1996, p. 79) ou seja, próximos a completar trinta anos. É de se esperar que essa idade também se espelhe no romance e seja a idade aproximada de Virginia.

não é infalível e, certamente, não é conclusivo. Só porque você é inclinado a fazer essas declarações de fé não tem nada a ver comigo. Não é da minha conta (op. cit., 151)⁹¹.

É possível que nenhuma outra personagem pinteriana discorra sobre o tema de forma tão clara e direta. Len questiona o posicionamento de Mark, que, por sua vez, parece ser a única personagem certa de quem é. Mas isso também parece ser parte da cortina de fumaça pinteriana. Mark, assim como todas as personagens, também está à procura de sua própria individualidade e da compreensão de seu papel na realidade em que vive. Essa busca parece se tornar mais complexa no ambiente em que Len, Pete, Mark e Virginia vivem, pois todos vivem em um momento de poucas certezas. As convicções do mundo imperial e pré-Guerras haviam caído por terra e a modernização da sociedade britânica traziam um cenário de esperança, mas de dúvidas. Durante o período da Guerra Fria, o medo de uma guerra nuclear que arrasasse o planeta era iminente. Por esse paralelo, torna-se quase impossível a definição de uma pessoa ou situação, pensando-se que era impossível naquela época ter a certeza de que haveria vida na Terra na semana ou dia seguinte.

Obviamente, cabe lembrar que a cortina de fumaça, assim como os procedimentos de diálogos pinterianos, associados aos jogos de poder e o mundo ameaçador evocados pela obra de Harold Pinter também são essenciais para essa indefinição. Por isso, Len conclui:

O que há para se localizar, para se estar certo, ter alguma certeza, ter algum descanso dessa maldita confusão? Você é a soma de tantos reflexos. Quantos reflexos? Reflexos de quem? É disso que você é constituído? Qual espuma a maré deixa? O que acontece com a espuma? Quando isso acontece? Eu já vi o que acontece. Mas eu não consigo falar quando eu vejo. Eu só consigo apontar o dedo. Nem isso eu consigo fazer. A espuma se quebra e é sugada de volta. Eu não consigo ver para onde ela vai. O que eu vi? O que eu vi: a espuma ou a essência? (ibid., 152)⁹².

⁹¹ No original: “The point is, who are you? Not why or how, not even what. I can see what, perhaps, clearly enough. I can see something perhaps, of what you are. But when all’s said and done, who are you? It’s no use saying you know who you are just because you tell me you can fit your particular key into a particular slot which will only receive your particular key because that’s not foolproof and certainly not conclusive. Just because you’re inclined to make these statements of faith has nothing to do with me. It’s none of my business”.

⁹² No original: “What is there to locate, so as to be certain, to have some surety, to have some rest from this whole bloody racket? You’re the sum of so many reflections. How many reflections? Whose reflections? Is that what you consist of? What scum does the tide leave? What happens to the scum? When does it happen? I’ve seen what happens. But I can’t speak when I see it. I can only point a finger. I can’t even do that. The scum is broken and sucked back. I don’t see where it goes. What have I seen? What have I seen, the scum or the essence?”.

Ou seja, parece impossível determinar igualmente a identidade de um sujeito, pois ela é constituída por inúmeros componentes que são impossíveis de se confirmar. No geral, as personagens de Pinter não são muito adeptas às discussões filosóficas mais abstratas, mas Len é responsável por indicar umas das questões centrais do romance. Suas indagações são tão importantes que elas se repetem, de forma quase idêntica, na versão dramática da obra.

É importante mencionarmos que o termo “scum”, usado para descrever uma camada ou a espuma que se forma na superfície de um líquido – na imagem utilizada por Len, a água do mar –, tem em geral uma conotação negativa, pois esses elementos podem ser considerados desagradáveis ou indesejados, por possivelmente trazer os rejeitos encontrados no líquido. Não por acaso, o termo também pode ser utilizado para descrever uma pessoa ou um grupo de pessoas consideradas ruins – algo como “escória”, em português. Assim, Len abre-se à possibilidade de se interpretar o questionamento de Len a partir do prisma de algo como “O que eu vi: os rejeitos ou a essência”, ou seja, só se tem acesso às camadas superficiais que trazem as coisas ruins da identidade de uma pessoa ou tais rejeitos fazem parte da essência dessa pessoa?

A conclusão de Len se abre a um conceito essencial do teatro de Pinter: a impossibilidade de verificação. O conceito por trás dessa impossibilidade está centrado no fato de que as peças do dramaturgo quase sempre não oferecem elementos que possam validar as ações e falas das personagens. Seus passados podem ser inventados ou ligeiramente alterados para favorecê-las na situação em que se encontram.

Em *Betrayal*, Emma conta a Jerry, em 1977, que seu esposo, Robert, havia descoberto o relacionamento extramarital dos dois. Ainda em 1977, Robert diz a Jerry que sabia do caso havia quatro anos. Durante o desenrolar da peça, que paradoxalmente evolui ao voltar para o passado, o público descobre que, de fato, o caso havia sido descoberto por Robert em 1973, durante as férias do casal na Itália. Esse tipo de verificação não é comum à obra de Pinter: não se sabe se Davies tem documentos em Sidcup que comprovem a sua identidade, em *The Caretaker*. Não se sabe se Bill e Stella realmente fizeram sexo, em *The Collection*. Não se sabe se Hirst e Spooner realmente se conheceram durante a juventude ou se Spooner, poeta malsucedido, tenta se incorporar às lembranças do literato bem-sucedido, em *No Man's Land* (1947). Não se sabe se Lenny realmente é um cafetão ou se ele tem relações com a máfia, como afirma indiretamente em *A Volta ao Lar*.

Esses são apenas alguns dos exemplos da impossibilidade de verificação encontrada na obra de Pinter. Se a peça-bem-feita demanda que todas as motivações das personagens e de suas ações sejam claramente explicadas ao público e formem uma lógica coerente dentro do desenvolvimento de um enredo bem amarrado, na obra pinteriana, não se deve esperar o mesmo.

Contudo, há uma motivação por trás de tal estratégia: o autor não quer trazer respostas fáceis ao público. Em uma carta à revista *The Play's the Thing*, em 1958, Pinter afirmou:

O desejo de verificação é compreensível, mas nem sempre pode ser satisfeito. Não há distinções rígidas entre o que é real e o que é irreal, nem entre o que é verdadeiro e o que é falso. Uma coisa não é necessariamente apenas verdadeira ou falsa; ela pode ser tanto verdadeira como falsa. Eu acredito que seja imprecisa a suposição de que há poucos problemas em se verificar o que aconteceu e o que está acontecendo. Uma personagem no palco que não pode apresentar nenhum argumento ou informação convincente em relação a sua experiência passada, seu comportamento presente ou suas aspirações, nem dar uma análise abrangente de seus motivos é tão legítima e merecedora de atenção quanto uma que, assustadoramente, pode fazer todas essas coisas. Quanto mais intensa a experiência, menos articulada é sua expressão.

(...) Uma peça não é um ensaio, nem um dramaturgo pode, sob nenhuma exortação, danificar a consistência de suas personagens ao injetar um remédio ou uma desculpa para suas ações no terceiro ato, simplesmente porque nós fomos acostumados a esperar, faça chuva ou faça sol, a “resolução” do terceiro ato. Fornecer um rótulo moral explícito para uma imagem dramática evolutiva e compulsiva parece, para mim, fácil, impertinente e desonesto. Onde isso acontece não é no teatro, mas em um jogo de palavra-cruzada. O público segura o papel. A peça preenche os espaços em branco. Todo mundo fica feliz. Não houve conflito entre o público e a peça, não houve participação, nada foi exposto (2009, p. 28)⁹³.

Ou seja, Pinter, ao não fornecer os meios com os quais o público possa verificar as personagens, ações, eventos e intenções apresentadas em suas peças, conscientemente faz com que os espectadores se mantenham ativamente engajados com o que estão vendo nos

⁹³ 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. A 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. A character on stage who can present no convincing argument or information as to his past experience, his present behaviour or his aspirations, nor give a comprehensive analysis of his motives is as legitimate and as worthy of attention as one who, alarmingly, can do all these things. The more acute the experience the less articulate its expression.

(...) A play is not an essay, nor can a playwright under any exhortation damage the consistency of his characters by injecting a remedy or apology for their actions into the third act, simply because we have been brought up to expect, rain or sunshine, the third act 'resolution'. To supply an explicit moral tag to an evolving and compulsive dramatic image seems to me facile, impertinent and dishonest. Where this takes place it is not theatre but a crossword puzzle. The audience hold the paper. The play fills in the blanks. Everyone's happy. There has been no conflict between audience and play, no participation, nothing has been exposed”.

palcos e não sejam meras testemunhas do que transcorre em suas peças. Assim, o espectador passa a ser participante na construção de sentidos possíveis dentro da peça.

O mesmo pode se dizer quanto ao romance *The Dwarfs*, ao fornecer poucas pistas sobre não só os eventos, mas as personagens, suas identidades e motivações, Pinter compele ao leitor a construir relações, significados e juízos de valores quanto à narrativa e sua construção, o enredo e as personagens. O autor espera uma participação ativa do público.

4.2.7. Entre o realismo e o simbólico

Ao deixar de fornecer os elementos necessários para que o público possa fazer a verificação das personagens e das ações em sua obra, Pinter acaba por quebrar com os preceitos estabelecidos pela tradição realista – aqueles que são prescindíveis ao peça bem-feita, por exemplo. Obviamente, durante a discussão sobre realismo, não se pode omitir a escola literária do século XIX que surgiu em oposição ao romantismo e que buscava na descrição das situações cotidianas, na valorização da objetividade e do detalhe, assim como na representação da realidade empírica, não só retratar a vida como ela era vivenciada durante o período – em oposição à idealização romântica –, mas também criar uma crítica aos valores burgueses, às instituições sociais (como a família e o casamento).

Contudo, as técnicas pelas quais o Realismo, enquanto escola literária e artística, criava uma sensação de realidade não são exclusivas daquele período, sendo encontradas tanto anteriormente quanto posteriormente ao século XIX. Pam Morris afirma que o Realismo surge com o Iluminismo, tentando aplicar os seus conceitos à arte. Analisando suas características a partir do romance realista, ela aponta algumas das principais características utilizadas para criar a sensação de realidade:

De modo geral, o desenvolvimento do romance realista coincidiu com e se alinhou à compreensão moderna, secular e materialista da realidade. Enredos e personagens realistas são construídas de acordo com as regras seculares e empíricas. Eventos e pessoas na história são explicáveis em termos de causalidade natural, sem recorrer à intervenção sobrenatural ou divina. Enquanto o idealismo é baseado em uma visão da Verdade como universal e

atemporal, o empiricismo encontra suas verdades no particular e específico (2004, p. 3)⁹⁴

e

Os valores de precisão, adequação e verdade são fundamentais para a visão empírica de conhecimento e sua forma representacional: o realismo. Resulta disto que os modos literários de escrita que podem ser reconhecidos como realistas são aqueles que, de modo geral, apresentam a si mesmos como correspondentes ao mundo como ele é, usando a linguagem predominantemente como um meio de comunicação ao invés de exposição verbal e oferecendo explicações racionais e seculares para todos os acontecimentos do mundo representado (ibid., p. 9 -10)⁹⁵.

Assim, para Morris, esse tipo de obra utilizaria um padrão epistemológico parecido com o utilizado de modo empírico pelas pessoas em suas vidas cotidianas: seria através da observação de detalhes factuais, dos comportamentos das pessoas e eventos vividos que se adquiriria o conhecimento sobre o mundo social e físico de um romance realista (ibid., p. 11). Ou seja, é a partir da verossimilhança que o Realismo e as técnicas realistas conseguem construir um efeito de realidade nas obras.

Pinter, por sua vez, configura sua obra a partir de um registro que aparenta ser realista, mas acaba por subverter as características ao fornecer apenas parte desses elementos. Assim como na vida real, fora dos palcos e das páginas, em sua obra não conseguimos enxergar por completo as linhas de causalidade dos eventos apresentados e não temos acesso total aos pensamentos, ideias e planos de outros. A impossibilidade de verificação da obra pinteriana acaba por minar as certezas e lógica realistas, pois impede que se crie uma noção de verdade.

Como consequência, a obra Pinteriana acaba por entrar em um campo aparentemente mais simbólico, cobrindo-se de uma qualidade mais onírica e menos lógica. Novamente, estamos lidando com um conceito associado a outra escola literária. O Simbolismo, movimento literário de fins do século XIX, se desvincilhou do realismo para representar uma relação entre o mundo material e metafísico através da

⁹⁴ No original: “By and large, the development of the realist novel coincided with and aligned itself to the modern secular materialist understanding of reality. Realist plots and characters are constructed in accordance with secular empirical rules. Events and people in the story are explicable in terms of natural causation without resort to the supernatural or divine intervention. Whereas idealism is grounded upon a view of Truth as universal and timeless, empiricism finds its truths in the particular and specific”.

⁹⁵ No original: “The values of accuracy, adequacy and truth are fundamental to this empirical view of knowledge and its representational form: realism. It follows from this that literary modes of writing that can be recognized as realist are those that, broadly speaking, present themselves as corresponding to the world as it is, using language predominantly as a means of communication rather than verbal display and offering rational, secular explanations for all the happening of the world so represented”.

subjetividade, musicalidade, transcendentalismo e figuras de linguagem. Charles Chadwick, ao definir o movimento, afirma que

O Simbolismo pode então ser definido como a arte de expressar ideias e emoções não por suas descrições diretas, nem pelas definições através de comparações abertas com imagens concretas, mas sugerindo o que essas ideias e emoções são, recriando-as na mente do leitor através do uso de símbolos não explicados (1971, p. 2 – 3)⁹⁶.

Pinter também utiliza símbolos não explicados para sua obra e suas personagens. No caso de *The Dwarfs*, os anões que estão no próprio título de ambas as versões, são um exemplo disso. A presença deles na diegese não é claramente definida como real ou não e, conseqüentemente, cabe ao leitor e ao espectador tentar encontrar o significado que se estabelece, ou que “simbolizariam”.

Esses símbolos também estariam presentes na construção dos enredos e das personagens pinterianas, já que a subversão de Pinter ao modelo realista faz com que esses elementos se alcem a novos sentidos. Assim, os jogos de poder locais, configurados através da posse do cômodo, por exemplo, acabam por representar de alguma forma um embate pela própria sobrevivência.

Em *The Basement* (1967), por exemplo, vemos um enredo cíclico: inicialmente, vemos Law convidando Stott a entrar em seu apartamento. A visita do amigo passa a se tornar enigmática quando Stott informa que fora do apartamento está Jane, sua aparente namorada. Quando Jane adentra a residência, Stott passa a dominar aos poucos o espaço de Law e, com o passar do tempo, configura-se como dono efetivo do local. Em contraposição, Jane passa a se apaixonar e a se relacionar com Law. Na cena final, vemos uma repetição invertida da cena inicial: Law está à porta do apartamento, agora pertencente a Stott, e Jane, também fora do apartamento, se esconde, esperando ser convidada a entrar.

A posse do apartamento nega o afeto da parceira e vice-versa. Law e Stott se intercalam nas posições de dono do apartamento e amante de Jane em um jogo que parece se estabelecer a partir de um círculo vicioso. Pinter apresenta a temática de forma simbólica, apesar de novamente estarmos dentro de um paradigma aparentemente realista. A posse do apartamento é também a posse de um espaço seguro, já que as visitas de Stott

⁹⁶ No original: “Symbolism can therefore be defined as the art of expressing ideas and emotions not by describing them directly, not by defining them through overt comparisons with concrete images, but by suggesting what these ideas and emotions are, by re-creating them in the mind of the reader through the use of unexplained symbols”.

e, posteriormente, Law, se dão durante um período descrito como frio e chuvoso. Logo, se verifica que o apartamento também garante a sobrevivência de seu possuidor. Como Pinter busca uma reação e uma participação ativa do público, suas obras ficam entre o realista e o simbólico para causar um efeito de indefinição e ambiguidade que leva o leitor ou espectador a uma posição de análise sobre o material com o que se tem contato.

5. *The Dwarfs*: a peça

Martin Esslin considera a peça *The Dwarfs* como uma das obras menos bem sucedidas de Harold Pinter (2000, p. 106). Na realidade, o próprio autor reconhece insucesso do texto e da sua primeira montagem. Em entrevista concedida a Lawrence M. Bensky no ano de 1967, ao ser perguntado sobre quais de suas obras o dramaturgo já havia dirigido até então, ele responde:

Eu codirigi *The Collection* com Peter Hall. E então eu dirigi *The Lover* e *The Dwarfs* na mesma sessão no Arts. *The Lover* não teve muita chance porque foi minha decisão, lamentada por todo mundo – exceto por mim mesmo –, fazer *The Dwarfs*, que é, aparentemente, a obra mais intratável, impossível. Aparentemente, noventa e nove pessoas de cem sentem que é uma perda tempo e a audiência a odiou (1972, p. 24)⁹⁷.

A crítica acadêmica do período também ecoa esse sentimento. Alrene Sykes chama-a de “a peça notoriamente ‘difícil’ de Pinter”⁹⁸ (1970, p. 51) e Ronald Hayman diz que *The Dwarfs* “mal é uma peça de fato”⁹⁹ (1975, p. 46), por exemplo. Hayman ainda diz que a peça é “uma série completamente não estruturada de conversas fragmentárias e frequentemente incoerentes entre três amigos”¹⁰⁰ (ibid, p. 46).

O objetivo deste capítulo é tentar compreender a peça não só à luz das características da obra pinteriana como um todo, mas também através da leitura do romance do qual ela se origina. A análise se utilizará da versão revista e publicada atualmente no segundo volume da coleção *Plays* – que combina a obra dramática de Pinter e é publicada pela editora Faber and Faber no Reino Unido. A origem do texto, assim como suas transformações através do tempo e dos meios de comunicação pelos quais a peça foi transmitida serão discutidos. Contudo, não nos deteremos a todos os detalhes da discussão, haja visto que o tema é tão rico que demanda um estudo específico e direcionado à temática.

⁹⁷ No original: “I co-directed *The Collection* with Peter Hall. And then I directed *The Lover* and *The Dwarfs* on the same bill at the Arts. *The Lover* didn’t stand much of a chance because it was my decision, regretted by everyone – except me – to do *The Dwarfs*, which is apparently the most intractable, impossible piece of work. Apparently ninety-nine people out of a hundred feel it’s a waste of time, and the audience hated it”.

⁹⁸ No original: “Pinter’s notoriously ‘difficult’ play”.

⁹⁹ No original: “is hardly a play at all”.

¹⁰⁰ No original “a completely unstructured series of fragmentary and often incoherent conversations between three friends”.

5.1. Das páginas do romance até os palcos, passando pelas ondas do rádio

Se, inicialmente, o texto de *The Dwarfs*, enquanto romance, havia ficado escondido nas gavetas de Pinter desde meados dos anos 1950, a obra não seria de todo esquecida pelo autor. Mesmo que, em 1958, *A Festa de Aniversário* tivesse sido um fracasso de público em Londres e fossem necessários dois anos para que *The Caretaker* alcançasse sua obra ao interesse do público que normalmente frequentava os teatros, Pinter não se deixou abater pela frustração de sua estreia no teatro profissional. Durante o período, ele passou a escrever para o rádio e para a televisão – onde sua obra alcançava um público muito maior do que o do *West End*.

Em uma dessas comissões, Pinter decidiu adaptar o seu texto em prosa para o rádio. Adaptada diretamente do romance, *The Dwarfs* foi ao ar em 2 de dezembro de 1960, no *Third Programme* da BBC. Ou seja, no serviço da BBC direcionado a um público considerado mais culto¹⁰¹. Essa montagem foi produzida por Barbara Bray e tinha Richard Pasco como Len, Jon Rollason como Pete e Alex Scott como Mark. Na listagem das personagens, já se verifica uma divergência relevante em relação ao texto original: a adaptação de Pinter deixa de fora a personagem de Virginia – personagem essa que não é secundária à obra ou que tenha um papel menor diante dos acontecimentos do enredo. Atualmente não há registros dessa versão¹⁰²: tanto a gravação quanto o texto não estão nos arquivos da BBC¹⁰³. As reações e opiniões do público sobre a peça também não estão disponíveis.

¹⁰¹ Na década de 1940, a BBC reestruturou sua organização das estações de rádios. As três estações se dividiam em BBC *Light Programme* – responsável por transmitir novelas, música popular, comédia e entretenimento em geral –, BBC *Home Service* – responsável pelas notícias, peças radiofônicas, palestras e conteúdos considerados menos triviais – e BBC *Third Programme* – que transmitia música clássica, discussões mais aprofundadas sobre arte, peças radiofônicas e, no geral, um conteúdo considerado como de alta cultura. Apesar de dois terços do público se concentrar no *Light Programme* (SANDBROOK, op. cit., p. 452), essa reestruturação das estações de rádio tinha como objetivo que a audiência “evoluisse” do *Light Programme* até o *Third Programme* e atingisse um maior nível cultural através da rede de comunicação estabelecida. Essa estruturação da BBC continua até meados da década de 1960.

¹⁰² Martin S. Regal (1995, p. 144, nota de rodapé) afirma que o texto datilografado usado na gravação da versão radiofônica e a gravação em fita do áudio sumiram dos arquivos da BBC, sobrando apenas o cartão de índice no arquivo da *BBC Playscript Library*.

¹⁰³ Tais quais nossas emissoras brasileiras, incêndios afetaram os arquivos da BBC, destruindo parte do material disponível. Durante o período também era comum que fitas fossem apagadas e reutilizadas, devido ao alto valor desse tipo de material. O conceito da criação e manutenção de arquivos abrangentes ainda não eram uma realidade possível e financeiramente viável naquele período.

Três anos depois, em 1963, Pinter readapta o texto novamente, agora para os palcos. A peça estreia em uma montagem de sessão dupla, combinada com *The Lover*. Algumas modificações foram feitas ao texto. Apesar da versão escrita para o rádio nunca ter sido publicada, uma variação do texto – com rubricas alteradas para uma possível versão teatral – foi publicada antes da estreia nos palcos. Após ser corrigida ainda nos anos 1960, o novo texto se tornou canônico e essa versão anterior, que provavelmente é a mais próxima ao que foi ao ar no rádio, deixou de ser publicada.

Martin S. Regal afirma que:

Tanto nas versões de Pinter para o rádio e para os palcos (...) de *The Dwarfs* (diferenciadas aqui como *The Dwarfs* [R] e *The Dwarfs* [P], três amigos se envolvem em conversas fragmentárias em um período indefinido de tempo. A causalidade é mínima e não há um enredo de fato, apesar de a peça radiofônica ter uma maior coerência do que a versão subsequente para os palcos. *The Dwarfs* [R] é mais uma projeção dos pensamentos de Len à qual a caracterização de Mark e Pete se mantém subordinada. *The Dwarfs* [P] dispensa uma boa parte do lirismo original da peça radiofônica e, portanto, aumenta proporcionalmente o diálogo interativo (1995, p. 42)¹⁰⁴.

Ou seja, ao trazer mais diálogos para o texto final, Pinter não só modifica elementos estruturais da peça, mas também modifica os efeitos causados no público. É possível conjecturar que tais mudanças também estão ligadas ao meio no qual as obras de encontram: seria um rádio um meio mais propício ao monólogo e à exploração dos pensamentos do que os palcos?

5.2. As diferenças entre as versões de *The Dwarfs*

Apesar de possivelmente não existirem registros do texto originalmente escrito para a versão radiofônica de *The Dwarfs*¹⁰⁵, tal como um registro sonoro dessa mesma

¹⁰⁴ No original: “In both the radio and the stage versions of Pinter’s (...) *The Dwarfs* (differentiated here as *The Dwarfs* [R] and *The Dwarfs* [S], three male friends engage in fragmentary conversations over an undefined period of time. Causation is minimal and there is no plot as such, although the radio play has greater coherence than the subsequent stage version. *The Dwarfs* [R] is more of a projection of Len’s thoughts to which the characterization of Mark and Pete remains subordinate. *The Dwarfs* [S] dispenses with a good deal of the original lyricism of the radio play and thus proportionately increases the interactive dialogue”.

¹⁰⁵ Não é incomum que fitas contendo materiais produzidos pela BBC e considerados perdidos sejam encontradas em países colonizados pelo Reino Unido que retransmitiam o conteúdo feito na metrópole em redes de comunicação local. Nem sempre o material está acondicionado de forma apropriada ou corretamente etiquetado / arquivado. Há esforços por parte da BBC para que parte desse material (geralmente aquele associado às fitas com conteúdo televisivo) seja buscado. Além disso, há casos de

versão, é possível chegar a uma versão mais próxima do texto através das versões publicadas da obra anteriormente a sua estreia nos palcos ingleses, em 1963. Assim, faremos uma comparação entre os textos publicados pela Grove Press, Inc. – editora responsável pela publicação da obra de Pinter nos Estados Unidos – no selo *Evergreen Original*, possivelmente em 1962, no volume *Three Plays: A Slight Ache, The Collection, The Dwarfs* e a versão publicada pela Faber and Faber – editora responsável pela publicação da obra de Pinter no Reino Unido – no selo *Contemporary Classics*, em 1996, em *Plays Two*, segundo volume da compilação das obras dramáticas do autor. Apesar de não existir registro quanto ao ano de publicação do volume estadunidense, constam os anos de 1961 para o copyright de *A Slight Ache* e *The Dwarfs* e 1962 para *The Collection*. Assim, doravante, essa versão será denominada *The Dwarfs* 1961. Já a versão de fato vista nos palcos e atualmente disponível ao público será doravante denominada *The Dwarfs* 1963 – tendo em vista que essa versão – vista atualmente como a padrão –, assim como a maior parte da obra de Pinter, não está disponível em uma tradução ao português brasileiro, oferecemos ao final desta tese, em forma de apêndice, uma tradução para fins de estudo.

É importante ressaltar que a versão contida na compilação britânica (1963) é a única versão atualmente disponível e já conta com as alterações feitas antes da estreia da peça nos palcos. A versão do texto no volume estadunidense (1961) é anterior ao texto atualmente estabelecido e também se apresenta como uma peça teatral, pois já conta com rubricas que descrevem o ambiente do palco teatral e que não fariam sentido ou teriam efeito em uma peça radiofônica. Portanto, verifica-se que Pinter já havia revisado o texto apresentado anteriormente na BBC e, de alguma forma, já planejava levar aos palcos *The Dwarfs*. Ao analisarmos a carreira de Pinter, é possível identificar outras situações parecidas e não é necessário ir muito além do escopo apresentado no volume estadunidense mencionado: *A Slight Ache* também foi originalmente escrita para o rádio e *The Collection* foi originalmente escrita para a televisão. Ambas foram posteriormente adaptadas para o palco.

Vamos agora nos deter a todas as diferenças encontradas nas duas versões mencionadas:

gravações caseiras que também acabam sendo encontradas e ajudam a retomar esse acervo perdido. Consequentemente, mesmo que a gravação e roteiro de *The Dwarfs* não estejam disponíveis nos arquivos da BBC, é possível que exista alguma fita perdida e ainda não descoberta que contenha tal material.

Quadro 1 – As diferenças textuais em duas versões de *The Dwarfs*

<i>The Dwarfs</i> 1961	<i>The Dwarfs</i> 1963	Comentários
	The play was first presented in a new version for the stage by Michael Codron and David Hall at the Nw Arts Theatre, London, on 18 September, 1963 with the following cast: - LEN John Hurt PETE Philip Bond MARK Michael Forrest Directed by Harold Pinter assisted by Guy Vaesen (p. 78).	Trecho não incluído na versão de 1961 por ser anterior à estreia nos palcos. A versão de 1963 reconhece as alterações ao chamar o texto de uma “nova versão”.
MARK: What’s the matter with Earl’s Court? LEN: There’s a time and place for everything. MARK: You’re right there (p. 90).	MARK: What’s the matter with Earl’s Court? LEN: It’s a mortuary without a corpse. [<i>Pause.</i>] There’s a time and place for everything. MARK: You’re right there (p. 86).	Adição de uma fala que mantém o fluxo e a lógica conversacional, já que Len responde à pergunta de Mark – algo que ele não fazia na versão de 1961. A menção a Earl’s Court como um mortuário está presente no capítulo quatro do romance.
PETE: (...) Is that rotting too? <i>Lights change to down centre area. PETE has gone. LEN is now down centre. Silence.</i> LEN: The dwarfs are back on the job, keeping an eye on proceedings. They clock in very early, scenting the event. They are like kites in a city disguise; they only work in cities. Certainly they’re skilled labourers, and their trade is not without risk. They wait for a smoke signal and unpack their kit. They’re on the spot with no time wasted and circle the danger area. There, they take up positions, which they are able to change at a moment’s notice. But they don’t stop work until the job in hand is ended, one way or another. I have not been able to pay a subscription, but they’ve consented to take me into their gang, on a short term basis. I won’t stay with them	PETE: (...) Is that rotting too? <i>Lights change. LEN’S room. PETE and MARK looking at chess board. LEN watching them. Silence.</i> LEN: Eh... [<i>They don’t look up.</i>] The dwarfs are back on the job. [<i>Pause.</i>] I said the dwarfs are back on the job. MARK: The what? LEN: The dwarfs. MARK: Oh yes? LEN: Oh yes. They’ve been waiting for a smoke signal you see. I’ve just sent up the smoke signal. [<i>Pause.</i>] MARK: You’ve just sent it up, have you? LEN: Yes. I’ve called them in on the job. They’ve taken up their positions. Haven’t you noticed? PETE: I haven’t noticed. [<i>To MARK.</i>] Have you noticed? MARK <i>chuckles.</i> LEN: But I’ll tell you one thing. They don’t stop work	Reformulação da cena, que deixa de ser um solilóquio para se tornar em um diálogo entre as três personagens. Contudo, Len ainda parece estar em um solilóquio, já que ele não tem a atenção de Mark e Pete. Ambos parecem mais concentrados no jogo de xadrez – forte elemento simbólico para a peça – e também parecem considerar a fala do amigo como algo irrelevante.

<p>long. This assignment won't last long. The game'll soon be up. All the same, it is essential that I keep a close watch on the rate of exchange, on the rise and fall of the market. Probably neither Pete nor Mark knows to what extent the sate of this exchange affects my market. But it is go.</p> <p>And so I shall keep the dwarfs company and watch with them. They miss very little. With due warning from them I shall be able to clear my stocks, should there be a landslide.</p> <p><i>He exits as lights change and come up full in MARK'S room. LEN enters with old gilt mirror. MARK follows.</i></p> <p>MARK: Put that mirror back (p. 94).</p>	<p>until the job in hand is finished, one way or another. They never run out on a job. Oh no. They're true professionals. Real professionals.</p> <p>PETE: Listen. Can't you see we're trying to play chess?</p> <p><i>Pause.</i></p> <p>LEN: I've called them in to keep an eye on you two, you see. They're going to keep a very close eye on you. So am I. We're waiting for you to show your hand. We're all going to keep a very close eye on you two. Me and the dwarfs.</p> <p><i>Pause.</i></p> <p>MARK: [<i>referring to chess</i>]: I think I've got you knackered, Pete.</p> <p>PETE <i>looks at him.</i></p> <p>PETE: Do you?</p> <p><i>Lights change and come up full in MARK'S room. LEN enters with old gilt mirror. MARK follows.</i></p> <p>MARK: Put that mirror back (p. 90 -91).</p>	
<p>LEN: (...) How can I break it when I can't see it?</p> <p><i>Lights fade down swiftly and come up on down centre area.</i></p> <p>LEN <i>moves into this.</i> MARK <i>has gone.</i></p> <p>What are the dwarfs doing? They stumble in the gutters and produce their pocket watches. One with a face of chalk chucks the dregs of the daytime into a bin and seats himself on the lid. He is beginning to chew though he has not eaten. Now they collect at the back step. They scrub their veins at the running sink, now they are gorged in the sud. Spruced and preened, in time for the tuck. Time is kept to a T. Under the kitchen window they all goggle the tinned milk. They eat, too, in a</p>	<p>LEN: (...) How can I break it when I can't see it?</p> <p><i>Lights fade and come up again in MARK'S room. LEN is sitting in an arm chair (sic). MARK enters with whisky bottle and two glasses. He pours for PETE and himself. PETE, who has followed him in, takes his glass. MARK sits in other armchair. Neither take any notice of LEN.</i></p> <p><i>Silence.</i></p> <p>PETE: Thinking got me into this and thinking's go to get me out (p. 92 - 3).</p>	<p>Supressão de solilóquio de LEN.</p>

<p>chuckle of fingers. Backchat of bone, crosstalk of bristled skin.</p> <p><i>He sits in armchair in MARK'S room as the lights come up, fading out in the downstage area. MARK enters with whisky bottle and two glasses. He pours drinks for PETE and himself. PETE, who has followed him in, takes his glass. MARK sits in the other armchair. Neither take any notice of LEN.</i></p> <p><i>Silence.</i></p> <p>PETE: Thinking got me into this and thinking's got to get me out (p. 96 -7).</p>		
<p>PETE: (...) I gambled when I went to work in the city. I wanted to fight them on their own ground, not moan about them from a distance. I did it and I'm still living (p. 97).</p>	<p>PETE: I gambled when I went to work in the city. I want to fight them on their own ground, not moan about them from a distance. I did it and I'm still living (p. 93).</p>	<p>Mudança de tempo verbal de “worked” (passado simples) para “work” (presente simples). A mudança modifica o sentido das palavras de Pete. Na versão de 1961, ao utilizar o passado simples, tem-se a ideia de que Pete não mais tem interesse em trabalhar na cidade e conviver com os trabalhadores de escritório. Na versão de 1963 ainda há na personagem um resquício de vontade de ir contra o sistema. Não há uma cena paralela no romance que possa servir como meio de justificar a mudança como um possível erro de impressão ou identificar qual interpretação sobre a atitude de Pete seria a correta.</p>
<p>PETE: (...) And I'll find it. The trouble is, you've got to be quite sure of what you mean by efficient. Look at a nutcracker. You press the cracker and the cracker cacks the nut. You might think that's an exact process. It's not. The nut cracks, but the hinge of the cracker gives out a friction which is completely incidental to the particular idea. It's</p>	<p>PETE: (...) And I'll find it.</p> <p>LEN: I squashed a tiny insect on a plate the other day. I brushed the remains off my finger with my thumb. Then I saw that the fragments were growing, like fluff. As they were falling, they were becoming larger, like fluff. I had put my hand into the body of a dead bird.</p> <p>PETE: The trouble is, you've got to be quite sure of what</p>	<p>Há mudanças em três momentos nesse trecho. Inicialmente, não há nenhuma alteração quanto ao conteúdo do texto, apenas na disposição de falas. Na versão de 1963, Len interrompe o monólogo de Pete sobre a eficiência de uma ideia. Contudo, nas duas versões, consta na rubrica anterior à cena que Pete e Mark parecem não perceber a</p>

<p>unnecessary, an escape and wastage of energy to no purpose. So there's nothing efficient about a nutcracker. [Pause.]</p> <p>LEN: I squashed a tiny insect on a plate the other day. And I brushed the remains off my finger with my thumb. Then I saw that the fragments were growing, like fluff. As they were falling, they were becoming larger, like fluff. I had put my hand into the body of a dead bird.</p> <p>MARK <i>laughs</i>. PETE <i>exits as light fade</i>. MARK <i>exits as LEN comes down centre and down centre lights fade up swiftly</i>.</p> <p>They've gone on a picnic. They've time for picnics. They've left me to sweep the yard, to pacify the rats. No sooner do they leave, these dwarfs, than in come the rats. They've left me to attend to the abode, to make their landscape congenial. I can't do a good job. It's a hopeless task. The longer they stay the greater the mess. Nobody lifts a finger. Nobody gets rid of a damn thing. All their leaving pile up, pile mixing with pile. When they return from their picnics I tell them I've had a clearance, that I've been hard at it since their departure. They nod, they yawn, they gobble, they spew. They don't know the difference. In truth, I sit and stir the stumps, the skins, the bristle. I tell them I've slaved like a martyr, I've skivvied till I was black in the face, what about a tip, what about the promise of a bonus, what about a little something? They yawn, they show the blood stuck between their teeth, they play their scratching game, they tongue their chops, they bring in</p>	<p>you mean by efficient. Look at a nutcracker. You press the cracker and the cracker cracks the nut. You might think that's an exact process. It's not. The nut cracks, but the hinge of the cracker gives out a friction which is completely incidental to the particular idea. It's unnecessary, an escape and wastage of energy to no purpose. So there's nothing efficient about a nutcracker. [Pete sits, drinks]</p> <p>LEN: They've gone on a picnic.</p> <p>MARK: Who?</p> <p>LEN: The dwarfs.</p> <p>PETE: Oh Christ. [Picks up paper.]</p> <p>LEN: They've left me to sweep the yard, to keep the place in order. It's a bloody liberty. They're supposed to be keep you under observation. What do they think I am, a bloody charlady? I can't look after the place by myself, it's not possible. Piles and piles and piles of muck and leaving all over the place, spewed up spewed up, I'm not a skivvy, they don't pay me, I pay them.</p> <p>MARK: Why don't you settle down?</p> <p>LEN: Oh don't worry, it's basically a happy relationship. I trust them. They're very efficient. They know what they're waiting for. But they've got a new game, did I tell you? It's to do with beetles and twigs. There's a rockery of red-hot cinder. I like watching them. Their hairs are curled and oily on their necks. Always squatting and bending, dipping their wicks in the custard. Now and again a lick of flame screws up their noses. Do you know what</p>	<p>presença de Len na cena – mesmo que Mark aparentemente ria da fala de Len na versão de 1961 – algo eliminado da versão de 1963. Em um segundo momento, um solilóquio de Len na versão de 1961 é transformado em diálogo entre os três protagonistas. Nessa cena, Pete e Mark demonstram certo desconforto e impaciência com Len e sua fala sobre os anões – algo que não é encontrado de forma tão clara na versão de 1961. Por fim, no terceiro momento, há uma ligeira mudança na cena em que Mark confronta Len. Essa cena é integrada à cena anterior e há uma continuidade após a saída de Pete na versão de 1963 enquanto havia duas cenas claramente distintas na versão de 1961.</p>
---	--	---

<p>their nets, their webs, their traps, they make monsters of their innocent catch, they gorge. Countless diversions. What about the job? What about the job in hand? After all my devotion. What about the rat steak? I tried all ways to please you? They won't touch it, they don't see it. Where is it, they've hidden it, they hiding it till the time I can no longer stand upright and I fall, they'll bring it out then, grimed the, green, varnished, rigid, and eat it as a victory dish.</p> <p><i>Lights fade up in LEN'S room. MARK enters. Watching LEN. He then sits right of table. Down centre lights fade out.</i></p> <p>MARK: Why don't you put it on the table? What up your nose now?</p> <p>LEN: What do you want me to say?</p> <p>MARK: Open it up, Len.</p> <p>LEN: Sometimes you're a snake to me.</p> <p>MARK: Take it easy.</p> <p>LEN: You're a snake in my house (p. 97 - 9).</p>	<p>they do? They run wild. They yowl, they pinch, they dribble, they whimper, they gouge, and then they soothe each others' orifices with a local ointment, and then, all gone, all forgotten, they lark about, each with his buddy, get out the nose spray and the scented syringe, settle down for the night with a bun and a doughnut.</p> <p>PETE: See you Mark. <i>[Exit.]</i></p> <p>MARK: Why don't you put it on the table? <i>[Pause.]</i></p> <p>Open it up, Len. <i>[Pause.]</i> I'm supposed to be a friend of yours.</p> <p>LEN: You're a snake in my house (p. 93 - 5).</p>	
<p>LEN: (...) There must be somewhere else!</p> <p><i>Swift cross fade of lights to down centre area. MARK has vanished.</i></p> <p>Easy come easy go. They are not bothered, these dwarfs, never at a loose end. The tiniest substances, the prettiest trifles, nourish and sustain them. Now there is a new game, to do with beetles and twigs. There is a rockery of red hot cinder. The hairs are curled and oily on their necks. Always squatting and bending, dipping their wicks in the custard. Home methods are the best. I stand wafted by odours, in the shadows. From time to time a lick of flame screws up</p>	<p>LEN: (...) There must be somewhere else!</p> <p><i>Swift cross fade of lights to down centre area.</i></p> <p>PETE <i>is seen vaguely, standing downstage below LEN'S room.</i></p> <p>MARK <i>is seated in his room.</i></p> <p><i>Unlit. LEN crouches, watching PETE.</i></p> <p>Pete walks by the river (p. 95).</p>	<p>Supressão de um solilóquio de Len que, em partes, foi reaproveitado na modificação anterior em forma de diálogo. Importante mencionar como a descrição de Len para a sociedade estabelecida pelos anões, baseada em uma comunhão totalmente horizontal e sem hierarquias, é, de alguma forma, um possível desejo de Len para a amizade com Pete e Mark. O contraste estabelecido entre os anões e os amigos coloca em evidência o rompimento que acontecerá mais para frente. Contudo, essa passagem é suprimida da versão final.</p>

<p>their nostrils. They yowl, they scutter to the sandpit, pinch, dribble, chew, whimper, gouge, then soothe each other's orifices with a local ointment, and them, all gone, all forgotten, they lark about, each with his buddy. High life. One time I wangled a spoonful of porridge. It was like nothing I've ever tasted. Out on its own. No one dwarfs is chef. It's a brotherhood. A true community. They even have hymn singing. Evenings round the bonfire. Now we have the nose spray, the scented syringe. Back to the beetle game, back to the cooking. So I note their progress. So I commend their industry. So I applaud their motive. So I trust their efficiency. So I find them capable.</p> <p>[PETE <i>is seen vaguely, standing downstage below LEN'S room. MARK is seated in his room. Unlit. LEN crouches, watching PETE.</i>]</p> <p>Pete walks by the river (p. 99 - 100).</p>		
<p>LEN: (...) Another quick dash after tea, and then I'm free to do what I want. I don't think you can understand. That cheese didn't die (p. 101).</p>	<p>LEN: Another quick dash after tea, and then I'm free to do what I want. I don't think you understand. That cheese didn't die.</p>	<p>Supressão do verbo modal "can". Elimina-se também a ideia de habilidade ou capacidade de Pete compreender a situação de Len – algo que poderia ser expandido para além da história do queijo, refletindo toda a amizade entre os três.</p>

Fonte: Autoria própria, 2023

Assim, percebe-se que a maioria das alterações feitas por Pinter são de ordem formal: apesar de Len ainda manter algumas de suas cenas de solilóquio na versão de final de 1963, a versão de 1961 contém mais cenas em que a personagem fala sozinho, expressando seus sentimentos e sua aparente confusão mental ao público – muitas vezes tendo os anões como centro da discussão. Em nenhum momento, em ambas as versões, Len reconhece a presença do público em suas cenas sozinho no palco. Logo, essas cenas

servem como um meio pelo qual o público tem acesso aos pensamentos e análises da personagem, tal qual no romance.

5.3. Análise da versão para os palcos

A peça, apesar de ser um ato único sem indicações específicas de cenas, pode ser dividida em quinze momentos. As quinze “cenas” acontecem sempre no mesmo espaço (com exceção da décima terceira parte, em que há a transição do apartamento de Mark para o hospital onde Len está internado) e são demarcadas através de blecautes. O enredo da peça segue a sequência do romance, tendo até mesmo diálogos iguais ou semelhantes. Tendo em vista que boa parte do romance adota um foco canalizado ao diálogo, não é de se surpreender que tais momentos pudessem ser adaptados de forma tão literal.

Comum à obra inicial de Pinter, os espaços utilizados em *The Dwarfs* estão restritos a cômodos. As áreas presentes no palco representam: a casa de Len, o apartamento de Mark e uma área que o texto define como “de isolamento” (II, 1996, p. 79), onde se dão os monólogos de Len e, posteriormente, estará a cama de hospital. Principalmente na obra inicial de Harold Pinter, os cômodos são uma representação da possibilidade de sobrevivência.

Em *The Room*, Rose reafirma durante toda a peça que o seu apartamento é um local que lhe dá uma chance diante de todo o frio e a escuridão que se configura no lado de fora. Em *The Caretaker*, Davies vê no espaço em que Aston mora uma possibilidade de sair das ruas e mudar a sua sorte. Em *The Basement*, Law e Stott se intercalam na detenção de posse do apartamento instalado no porão de um prédio - aquele que detém o espaço pode modificá-lo ao seu gosto. A mudança na decoração não demonstra apenas uma mudança estética; ao mudar o espaço, Stott demonstra seu poder dominador e posição de poder sob Law.

The Dwarfs se inicia assim como o romance: Pete e Len esperam por Mark em seu apartamento. Len deveria ter cuidado do local, mas não faz. A primeira “cena” se encerra com a chegada de Mark. Na segunda “cena”, vemos Len em seu espaço de isolamento: um espaço não definido e abstrato. Lá, em forma de monólogo, ele lista e afirma a existência de suas posses. Ele parece tentar através disso afirmar também a sua

existência e o seu espaço dentro da realidade em que vive. Len, como no romance, afirma aqui que a situação que ele está é uma viagem e uma emboscada, ao mesmo tempo que se configura como uma pausa na jornada e não é uma emboscada. A contradição é aqui um efeito da ambiguidade típica do universo evocado pela obra de Pinter.

Em uma nova “cena”, Mark visita Len. Mesmo tendo aparentemente gastado com o terno novo que ele veste, ele vai até o amigo para pedir algum dinheiro. Len diverge da discussão e diz simbolicamente a Mark que, mesmo que ele tema ser traído, no momento certo, Len trairia a si mesmo e não aos outros – essa passagem acaba criando um *foreshadowing* da traição da amizade que acontecerá depois.

Na quarta “cena”, Len conversa agora com Pete, que lhe diz que apenas ele saberia lidar com Mark, e não Len. Assim como no romance, os amigos tentam colocar Len contra o outro. Ainda nesse segmento, Pete relata seu sonho sobre o caos na estação de metrô – que está claramente ligado ao medo de ataques nucleares do período da Guerra Fria. Virginia ainda é representada na peça, mas tratada como uma moça, sem receber nome ou uma definição quanto a relação estabelecida entre ela e Pete.

Na “cena” seguinte os anões do título são evocados pela primeira vez. Len anuncia aos amigos sobre a chegada das personagens, mas ambos parecem ignorá-lo. No segmento posterior, Mark tenta convencer Len de que ele não saberia lidar com Pete, colocando-o assim contra o amigo.

Enquanto Mark e Pete conversam na oitava “cena”, Len descreve a convivência com os anões e inicialmente é ignorado pelos amigos. Mas Pete se incomoda e vai embora. Mark coloca Len contra a parede e escuta do amigo que ambos o afetam negativamente.

Na nona “cena”, Len parece observar Pete a distância, descrevendo as ações do amigo. Não fica claro se Len realmente está à espreita ou se imagina o que acontece ao amigo. No segmento, Len conversa com Pete, mas está doente por conta do queijo estragado.

Na décima primeira “cena”, Len observa e descreve as ações de Mark à distância. Sem nomeá-los, Len descreve como os anões observam Mark. Assim, as observações de Len em relação aos amigos seriam as observações dos anões, colocando-o também na posição de anão espião.

Na “cena” a seguir há a retomada da discussão entre Mark e Len sobre Deus e Len fala sobre a dificuldade de se encontrar a essência do indivíduo. Ao contrário do romance, já que Virginia é omitida dos palcos, cabe a Len informar a Mark que Pete pensa que o amigo é um tolo, deixando-o confuso.

Na décima terceira “cena”, Pete, que ainda não sabe sobre o que Mark havia descoberto, visita o amigo e o convida para visitar Len no hospital. A animosidade entre os dois é a mesma vista no romance e ambos deixam o quarto de Len, apesar do amigo estar feliz no hospital.

Na penúltima “cena” da peça, há o conflito entre Pete e Mark. Diferentemente do romance, a traição em relação a Virginia não é o pontapé da briga e a discussão se centra essencialmente no fato de Pete considerar Mark um tolo – o que, no romance, não deixa também de ser o foco central da hostilidade estabelecida entre os dois. Assim como no romance, Len vai embora depois da discussão, tendo os dois rompido a amizade.

Também como no romance, a última “cena” da peça vê Len descrevendo a ida dos anões, que deixam seu quintal sujo. Mesmo assim, Len vê que agora tudo está limpo e que há uma flor no mesmo quintal. Novamente, o final é ambíguo, pois Len coloca os amigos um contra o outro e destrói a amizade, libertando-se de um grupo de amigos lesivos. Contudo, Len parece agora não ter amigos e não fica claro se a partida dos anões, a limpeza do quintal e a flor que nasce não seriam um delírio da personagem.

Assim, a peça parece se configurar a partir de um elemento extremamente tradicional: o relacionamento intersubjetivo entre as personagens, focando os sentimentos como principal motivação para as ações expostas. Logo, estaríamos dentro de uma matriz teatral específica e que deve ser levada em consideração: o drama burguês. Peter Szondi, em *Teoria do Drama Moderno [1880 – 1950]*, faz um levantamento sobre esse gênero teatral e a crise formal que se estabeleceu em sua forma a partir do fim do século XIX.

Entre as mudanças propostas pelo drama, em oposição ao teatro classicista, estava o foco no diálogo como principal elemento dramático. Nas palavras de Szondi: “A supremacia absoluta do diálogo, ou seja, daquilo que se pronuncia no drama entre os homens, espelha o fato de este se constituir exclusivamente com base na reprodução da relação inter-humana e só conhecer o que nessa esfera reluz” (op. cit., p. 24).

Sendo o diálogo o principal elemento formal do drama, o presente torna-se também o seu tempo. Szondi aponta que o drama apresenta o tempo como uma sequência absoluta de presentes e, portanto, cada momento deve conter em si a origem do futuro, precisando ser “prenhe de futuro” (ibid, p. 27). Se na tragédia de *Édipo-Rei*, por exemplo, vemos – como público – o desenrolar das ações passadas de Édipo, que cumpre o seu fatum de matar seu pai e se casar com sua mãe, no drama, deveríamos ver a personagem cumprindo (em tempo presente) o seu destino para que no futuro (transformado em presente no momento adequado) pudéssemos acompanhar tais desdobramentos.

Por fim, Szondi aponta que a organização estrutural do drama cria o efeito de primariedade no drama. Isso quer dizer que o drama deve se apresentar como algo único, sem relações com o mundo exterior – criando assim um sentimento de segunda realidade, a qual o público observa quase como uma testemunha ocular. Szondi afirma:

Vista sob outro prisma, a natureza absoluta do drama pode ser formulada do seguinte modo: o drama é primário. Ele não é a exposição (secundária) de algo (primário), mas põe a si mesmo em cena, é em sua própria encenação. Sua ação, como cada uma das suas réplicas, é “originária”, realiza-se no ato mesmo de seu surgimento. O drama não conhece a citação; a variação questionaria sua qualidade primária, seu “ser verdade” e, sendo uma entre as outras variações possíveis, ele se mostraria ao mesmo tempo como secundário. (ibid, p. 26).

Apesar de enfrentar essa crise desde o século há séculos, isso não significa que a forma tenha se esgotado completamente e ainda a vemos através do conceito de peça-bem-feita, onde todos os elementos devem ser apresentados de forma lógica e bem amarrada. Ou seja, o enredo precisa apresentar uma linha dramática clara em que o conflito central (e intersubjetivo) é apresentado, desenvolvido durante a peça até que atinja o seu momento climático, em que a resolução é emergente e inegável, após o qual, a ação dramática pode atingir o seu estado mais sereno no desenlace.

As unidades de tempo, espaço e ação ligadas ao teatro aristotélico também ajudam a criar a peça-bem-feita. A unidade de tempo, como descrita por Aristóteles em *A Poética*, não como uma regra, mas como uma observação sobre o teatro da Antiguidade, recomenda que a ação ocorrida no palco tome o mesmo tempo da representação teatral ou não mais do que vinte e quatro horas. A unidade de espaço pede que toda a ação aconteça na mesma localidade, já que a troca de cenários exporia a qualidade fictícia do que é encenado. Por fim, a unidade de ação tem ligação ao foco específico nos eventos relacionados ao protagonista e ao conflito central. A utilização de subenredos não

conectados à ação principal também seria negativa. Todas essas unidades ajudariam os dramaturgos na criação da sensação de uma segunda realidade de ordem primária.

Tendo alguns dos elementos do drama tradicional sido levantados, podemos partir então para uma análise de como *The Dwarfs* se relaciona com essas tradições. Poderíamos dizer que a peça, de alguma forma, mantém a unidade de ação, tendo em vista que a traição e fim da amizade entre Pete e Mark é prenunciada por Len através dos anões, além de tanto Pete quanto Mark tentarem colocar Len contra o outro. Contudo, a utilização dos anões como forma simbólica de *foreshadowing* no enredo foge ao escopo dramático, já que seria uma representação secundária e metafórica do relacionamento ente os amigos.

Quanto à unidade de espaço, a oscilação entre os espaços na peça em ato único não parece ser tão problemática durante a construção da ilusão dramática. Porém, a utilização de um espaço abstrato, como o em que Len aparece em seus solilóquios, faz com que a obra como um todo possa ser compreendida a partir de um viés mais simbólico, apesar de ainda estar baseada em elementos cotidianos e reconhecível ao público como a realidade empírica.

Por fim, a unidade de tempo também traz elementos mais complexos. Como parte das “cenas” não criam um sentimento de sequência causal, o tempo coberto pelas ações da peça é indefinido. Novamente, a abstração quanto ao tempo transcorrido eleva a peça a um lugar menos realista e mais simbólico – mesmo que esse simbolismo não emergja como matriz central da construção da obra. Assim como as personagens no palco, há um embate na construção formal da obra.

A peça ainda mantém no diálogo o seu principal elemento dramático, mas, ao contrário do diálogo realista-naturalista das peças bem-feitas, Pinter incorpora elementos mais simbólicos que quebram com uma lógica facilmente compreensível e que pode ser exposta de forma clara. Em *The Dwarfs*, o diálogo não serve como meio de expor as ideias e motivações das personagens em boa parte da obra e, portanto, muito do que se compreende está além das palavras ditas.

Szondi identifica nas peças em um ato uma das tentativas de salvamento do drama. Em suas palavras:

A peça em um ato moderna não é um drama em miniatura, mas uma parte do drama que se alçou à totalidade. Seu modelo é a cena dramática. Isso significa que a peça em um ato sem dúvida partilha com o drama do ponto de partida – a situação –, mas não a ação na qual as decisões das *dramatis personae*

continuamente modificam a situação inicial, impelindo-a para o termo final do desenlace (idem., p. 92).

The Dwarfs realmente parece estar baseada na ideia da cena dramática, já que a maior parte das “cenas” não tem uma relação tão direta quanto ao que se ocorre no segmento posterior. Contudo, ainda há uma construção, por mais sinuosa que seja, para um evento central – no caso, a quebra da confiança e o fim da amizade entre Pete e Mark. Assim, a peça se constrói através de elementos disruptivos quanto ao teatro tradicional, contudo, não deixa de estabelecer relações com esse mesmo teatro.

Desde a publicação de *The Dwarfs* há a comparação com o romance e muitos críticos se perguntam o porquê Pinter omitiu Virginia nos palcos¹⁰⁶. Para Martin Esslin, Pinter poderia querer evitar a temática do triângulo erótico, sentir que ainda não conseguiria lidar com uma personagem feminina tão complexa ou que a amizade já estava fadada ao fracasso, independentemente do agente catalisador (2000, p. 113 – 4). Na realidade, Pinter parece querer centrar a obra exatamente na questão da traição e, portanto, a presença de Virginia acabaria por trazer outras questões à peça que, por ser em ato único, talvez não conseguisse desenvolver ou que desviaram o foco do tema central. Para Mark Taylor-Batty:

Com suas adaptações dramáticas de *The Dwarfs*, Pinter tentou se concentrar nas falhas dentro das amizades entre homens, que se tornam vítimas das percepções que eles projetam deles mesmos, fracassando em se beneficiar do potencial acolhedor de sua aliança. As fraturas que ameaçam os laços sólidos criados entre homens se tornariam estreitamente examinadas em algumas de suas obras (2014, p. 53)¹⁰⁷.

Ou seja, *The Dwarfs* enquanto peça, pretende discutir a temática da traição a partir do ponto de vista das amizades masculinas, tornando assim a presença de Virginia menos vital ao enredo apresentado.

Contudo, não se pode negar que, ao omitir Virginia e passar a revelação de que Pete considerava Mark tolo a Len, Pinter acaba por modificar em partes a caracterização de Len (que passa a colaborar e agir diretamente para o fim da amizade). Além disso, como a cena de conflito entre Pete e Mark é mais curta do que a sua equivalente no romance, a discussão entre os dois tende a parecer ao público como um embate

¹⁰⁶ A adaptação de Kerry Lee Crabbe do romance reincorpora a personagem à obra.

¹⁰⁷ No original: “With his dramatic adaptations of *The Dwarfs*, Pinter tried to concentrate on the failures within the friendships of men, who become victims of the perceptions they project of themselves, failing to profit from the nurturing potential of their alliance. The fractures that threaten the solid bonds made between men were to become closely examined across a number of his works”.

ocasionada por uma motivação um tanto quanto boba. Esslin afirma que “(...) no romance, todos as lacunas que dão à peça sua construção intrigante e elíptica são preenchidas. (...) Os três rapazes são, eles mesmos, muito mais concretos” (2000, p. 111)¹⁰⁸.

Obviamente, a apreciação da peça aliada ao romance e vice-versa, acabam por ampliar o entendimento um do outro. Mas não se pode esperar que todos os espectadores de uma montagem tenham lido o romance ou que todos os leitores tenham visto a peça anteriormente nos palcos. Ambas devem ser independentes, mesmo que complementares.

¹⁰⁸ No original: “(...) in the novel all the gaps which give the play its intriguing and elliptic construction are filled in. (...) The three young men themselves are far more concrete”.

6. CONCLUSÕES

Harold Pinter, enquanto homem de teatro, nunca escondeu sua desconfiança em relação à teoria. Ao aceitar um prêmio, em 1970, ele afirmou:

(...) [E]u desconfio da teoria. Em qualquer capacidade que eu tenha trabalhado no teatro, e, além de escrever, eu atuei bastante e dirigi um pouco para os palcos, eu descobri que a teoria, enquanto tal, nunca foi útil; nem para mim ou, como percebi, para alguns de meus colegas (III, 1997, s.p.)¹⁰⁹.

Além disso, ele também afirmou que, apesar de discutir ou escrever sobre a sua própria obra com / para pessoas envolvidas no fazer teatral de suas peças, não tinha interesse em ajudar o público a compreender suas peças (GUSSOW, op. cit., p. 42). Esses fatos parecem explicar, portanto, o motivo pelo qual Pinter nunca forneceu escritos ou discussões teóricas elaboradas sobre seu processo de escrita e suas obras finalizadas. Quase sempre, seus comentários sobre seu processo criativo e seus escritos vinham acompanhados de comentários que relativizavam as ideias expostas.

Tal qual suas personagens, Pinter parecia não querer se comprometer ou criar definições claras, quase como em uma estratégia de manutenção da “cortina de fumaça” – tão cara às personagens pinterianas – entre o autor, sua obra e o público. Faz sentido então que os críticos tenham que aplicar as mesmas técnicas aplicadas ao texto de suas obras para tentar compreender a obra pinteriana como um todo, seja ela dramática ou não.

The Dwarfs, em seu formato de romance, não foi uma exceção: Pinter já escrevia poemas e textos em prosa antes de se aventurar como dramaturgo. Por mais que ainda não escrevesse para os palcos, o autor reconhecia que boa parte dos seus textos em prosa do período estavam baseados em diálogos (id., ibid., p. 31). Assim, não é de se espantar que Pinter pudesse adaptar o romance para o rádio e depois para os palcos.

Por mais que Harold Pinter nunca tenha exposto um projeto ou programa para sua obra é possível verificar que boa parte dos elementos que o tornarão uma voz distinta e reconhecível no mundo teatral do ocidente já estão inseridos no romance: a trivialidade da linguagem cotidiano, as pausas, as hesitações e a constante necessidade de procurar no

¹⁰⁹ No original: “(...) I distrust theory. In whatever capacity I have worked in the theatre, and apart from writing, I have done quite a bit of acting and a certain amount of directing for the stage, I have found that theory, as such, has never been helpful; either to myself or, I have noticed, to few of my colleagues”.

não-dito os reais significados já estão presentes no romance e serão futuramente retrabalhados e desenvolvidos nas mais diversas peças teatrais do autor.

Se *The Dwarfs*, enquanto peça teatral, falhou, isso parece estar ligado ao fato de que a peça, ao tentar realçar o tema central: a desconfiança e traição dentro de uma amizade, tenha eliminado parte dos elementos que dão ao romance mais coesão. A disputa erótica por Virginia traz à traição uma camada a mais de significados. Além disso, a presença dos anões através dos monólogos internos de Len, sejam eles no romance ou na versão da peça que é mais próxima ao texto da versão radiofônica, parecem fazer o comentário necessário para que o todo da obra seja mais harmônico.

Os anões adquirem essa função simbólico-metafórica que parecem dar ao público de *The Dwarfs*, em ambas as suas versões, uma peça a mais para a compreensão do que se apresenta nas páginas e no palco. Ao reduzir a presença dos anões e dos monólogos interiores de Len na versão dramática em favor de mais situações aparentemente dialógicas, Pinter tende a reforçar apenas a construção de Len como uma personagem deslocada, desequilibrada e, possivelmente, com algum distúrbio de ordem mental.

Ao omitir Virginia do texto dramático, Pinter é capaz de frisar a temática central do romance e fazer com que a plateia veja uma unidade temática (e, em termos do teatro aristotélico, uma unidade de ação) mais bem delineada. Contudo, ao eliminar o aspecto sexual que abre espaço para a revelação que se configura como a infidelidade inaceitável, as motivações para o embate entre Pete e Mark parecem quase imaturos, juvenis.

Por mais que a obra pinteriana em geral não forneça ao público respostas fáceis e uma exposição lógica das motivações ou das ações tomadas pelas personagens, Pinter parece reconhecer que faltava algo à peça. Ainda na década de 1960, quando perguntado por Lawrence M. Bensky sobre a peça, Pinter ressaltou a relação da peça com o romance (que ainda não havia sido publicado):

ENTREVISTADOR. Ela [*The Dwarfs*] parece ser a mais densa de suas peças no sentido de que há muita conversa e pouca ação. Ela representou um experimento para você?

PINTER. Não. O fato é que *The Dwarfs* veio do meu romance não publicado, que foi escrito há muito tempo. Eu tirei boa parte dele, particularmente o estado de espírito em que as personagens estavam.

ENTREVISTADOR. Então a circunstância de composição não é provável de ser repetida?

PINTER. Não. Eu deveria acrescentar que, mesmo que ela seja, como você diz, mais densa, ela teve grande valor, grande interesse para mim. Do meu

ponto de vista, o delírio geral e estados de espírito e reações e relacionamentos na peça – apesar de terrivelmente esparsos – são claros para mim. Eu sei de todas as coisas que não são ditas e o jeito com o qual as personagens de fato olham uma para a outra e o que elas querem dizer olhando uma para a outra. É uma peça sobre traição e desconfiança. Ela parece muito confusa e obviamente não pode ser bem-sucedida. Mas fazê-la foi bom para mim (1972, p. 24)¹¹⁰.

Em outras palavras, Pinter parece acreditar não ter incorporado os elementos necessários para fazer com que a peça *The Dwarfs* pudesse se estabelecer como uma obra independente do romance. A proximidade de Pinter ao enredo e seus elementos autobiográficos podem talvez justificar as lacunas criada na adaptação. Tendo em vista a obsessão de Pinter com a forma de suas obras, o reconhecimento das possíveis falhas em sua própria adaptação e a proximidade da biografia do autor ao enredo do romance – o que sempre foi de alguma forma enfatizado –, é possível dizer que, ao aceitar que Kerry Lee Crabble fizesse uma segunda adaptação do romance em 2002, Pinter estivesse reconhecendo que, na década de 1960, ele não teria a distância da obra necessária para adaptá-la.

Ainda em 1961, ou seja, após *The Dwarfs* ter ido ao ar na rádio, mas antes de estreiar nos palcos, Pinter afirmou:

Eu gosto de escrever para o rádio por conta da liberdade. Quando eu escrevi *The Dwarfs* há alguns meses, eu fui capaz de experimentar na forma – uma estrutura móvel, flexível, mais flexível e móvel do que em qualquer outro meio. E, do ponto de vista do conteúdo, eu fui capaz de ir com tudo e me divertir, explorando até certo grau, o que não seria aceitável em nenhum outro meio. Eu tenho certeza de que o resultado pode ter sido completamente incompreensível para o público, mas, até onde sei, não o é e ele é extremamente valioso para mim (II, 1996, p. x)¹¹¹.

Mesmo que Pinter tenha afirmado que a peça não havia sido um experimento na entrevista com Bensky, aqui ele a classifica como tal – entre outros motivos, essas possíveis

¹¹⁰ No original: “INTERVIEWER. It seems the densest of your plays in the sense that there’s quite a bit of talk and very little action. Did this represent an experiment for you?”

PINTER. No. The fact is that *The Dwarfs* came from my unpublished novel, which was written a long time ago. I took a great deal from it, particularly the kind of state of mind that the characters were in.

INTERVIEWER. So this circumstance of composition is not likely to be repeated?

PINTER. No. I should say that even though it is, as you say, more dense, it had great value, great interest for me. From my point of view, the general delirium and states of mind and reactions and relationships in the play – although terribly sparse – are clear to me. I know all the things that aren’t said, and the way the characters actually look at each other, and what they mean by looking at each other. It’s a play about betrayal and distrust. It does seem very confusing and obviously it can’t be successful. But it was good for me to do”.

¹¹¹ No original: “I like writing for sound radio, because of the freedom. When I wrote *The Dwarfs* a few months ago, I was able to experiment in form – a mobile, flexible structure, more flexible and mobile than any other medium. And from the point of view of content I was able to go the whole hog and enjoy myself exploring to a degree which wouldn’t be acceptable in any other medium. I’m sure the result may have been completely incomprehensible to the audience, but it isn’t as far as I’m concerned, and it was extremely valuable to me”.

contradições estabelecidas com o passar do tempo era uma das causas que faziam com que Pinter fosse arredo à ideia de estabelecer preceitos teóricos sobre sua própria obra. Ao creditar ao rádio uma liberdade maior em relação à forma, Pinter parece nos trazer uma nova possibilidade para a incompreensão costumeira da peça: sua liberdade para a experimentação pode ter deixado a obra mais hermética do que o é considerado comum à sua obra.

Essa experimentação, de alguma forma, também se encontra no romance, já que a obra se utiliza do elemento dramático como meio de fugir à estrutura mais tradicional do romance. Inspirado pelos escritores modernistas que lia, como James Joyce, e por obras mais experimentais, como a de Kafka, Pinter também pôde experimentar na tessitura de seu próprio romance. Pinter, no começo da carreira, chegou a afirmar: “(...) ele [*The Dwarfs*] não é bom o suficiente para ser publicado, na realidade, e nunca foi” (BENSKY, 1972, p. 19)¹¹². Ainda em 1961, ao comentar sobre a obra, disse:

O problema com o romance foi que ele se prolongou por um período muito longo e incorporou estilos demais, então ele se tornou um tanto quanto em um emaranhado. Mas eu explorei certas linhas do livro que eu considere dignas de se explorar na minha peça radiofônica *The Dwarfs* (II, 1996, p. viii)¹¹³.

Por mais que o primeiro julgamento pareça excessivamente duro em relação ao romance, é possível compreender que, até aquele momento, Pinter não estava contente com a forma adotada pela obra – algo que Pinter sempre procurou trabalhar de forma mais consistente possível. A Nota do Autor na versão publicada do romance nos informa que Pinter reorganizou e condensou passagens da obra, além de cortar cinco capítulos considerados redundantes (1990, s.p.): os ajustes considerados essenciais para resolver a questão da forma mencionada acima.

Ao analisar a peça, Penelope Prentice declara:

Esses rapazes, capturados naquele crescimento rápido, estado liminar entre a vida de menino e a vida de homem adulto, trocam da pele de suas identidades adolescentes da infância como peles de cobra ao entrar na responsabilidade da vida adulta. Em qualquer mudança, algo é perdido, algo distinto, ganho, e aqui, a camaradagem juvenil, autoinconsciente se perde para sempre; uma perda que se mantém sentida até o fechamento da peça” (2000, 109 – 10)¹¹⁴.

¹¹² No original: “[I]t’s not good enough to be published, really, and never has been”.

¹¹³ No original: “The trouble about the novel was that it was stretched over too long a period, and it incorporated too many styles, so that it became rather a hotch-potch. But I’ve employed certain strains in the book which I thought were worth exploring in my radio play *The Dwarfs*”.

¹¹⁴ No original: “These young men, captured in that rapid-growth, liminal state between boyhood and manhood, shed their childhood adolescent identities like snake skins as they enter responsible adulthood.

O argumento sobre a peça pode ser transferido ao romance. Postulamos, pois, que *The Dwarfs* se configura como uma espécie de romance de formação, em que todas as personagens veem as ilusões da camaradagem juvenil serem destruídas com a chegada da vida adulta e suas peculiaridades. Dentro das classificações teóricas de língua inglesa, o romance poderia ainda ser classificado mais especificamente como uma espécie de *coming-of-age novel*, ou romance de amadurecimento, por conta de sua localização temporal na vida das personagens. Chris Baldick afirma que:

Enquanto um *Bildungsroman* [termo em alemão que caracteriza o romance de formação] ou “romance de educação” inglês integralmente desenvolvido, tal qual *David Copperfield* (1849 – 50), de Dickens, segue o amadurecimento do protagonista desde a infância – ou até mesmo antes disso, no caso de *Sons and Lovers* (1913), de D.H. Lawrence – até o início da idade adulta, o romance de amadurecimento pode ser inteiramente dedicado às crises da adolescência tardia envolvendo namoro, iniciação sexual, separação dos pais e escolha de vocação ou parceiro (2015, p. 69).

Logo, o romance de amadurecimento poderia ser considerado como um subgênero do romance de formação (*Bildungsroman*). No caso de *The Dwarfs*, não se apresenta nem mesmo a transição entre o final da adolescência e o início da vida adulta. Vemos apenas o conflito entre os valores e visões característicos daquele período quando contrastados à realidade adulta.

Mas ao contrário dos romances de formação do século XVIII ou XIX, o período sócio-histórico da década de 1950 – em que se acabava de sair da Segunda Guerra Mundial, mas se entrava na Guerra Fria e, por mais que a sociedade britânica estivesse se recuperando e se reestabelecendo, em partes, ainda assim vivia a crise de identidade gerada pela queda do Império –, Pinter não poderia representar a formação de suas personagens através de um todo coeso e de lógica facilmente compreensível.

Ao comentar sobre o romance moderno, Terry Eagleton afirma:

O mundo moderno é muito fragmentário para o romance moldá-lo em uma totalidade; mas é também porque há simplesmente demasiado dele, demasiados jargões especialistas e campos de conhecimento, para que isto seja viável. O que o romance modernista tende a nos dar, ao invés disso, é um tipo de

In any change something is lost, something else, gained, and here the youthful, unselfconscious camaraderie is gone forever, a loss that remains felt after the play’s close”.

significado vazio e uma totalidade que não é mais possível” (op. cit., p. 19)¹¹⁵.

Por mais que *The Dwarfs* talvez escape do íterim comumente associado aos romances modernistas, como vimos anteriormente, boa parte de suas forças inspiradoras estão localizadas naquele momento.

The Dwarfs pode ser considerado a gênese da obra de Harold Pinter porque, por mais que o autor não tivesse ainda projetos definidos para seus escritos, o romance e sua adaptação para os palcos trazem vários dos elementos característicos do que foi estabelecido como o *pinteresque*. Se Mark Taylor-Batty considera o termo como “mau definido” (op. cit., p. 191)¹¹⁶ é porque, além das características temático-formais, como trivialidade aparente, pausas e silêncios e ambiente de ameaça, o termo também designa o efeito de sentido que as ambiguidades e incertezas evocadas pelas obras de Pinter, que acabam por colocar seu público em um estado de confusão e insegurança quanto ao que assiste ou lê. Todos esses elementos são encontrados no romance.

Na obra também encontramos elementos característicos do Teatro do Absurdo, uma matriz artística importante à obra pinteriana – apesar de não ser a única de grande relevância em sua composição –, ainda mais às obras iniciais do autor. Pinter, apesar de dialogar com uma matriz mais tradicional, ligado ao drama moderno, subverte ao não fornecer todos os elementos característicos do drama rigoroso e que são essenciais a sua forma considerada bem-feita. Ao impossibilitar ao público que consiga verificar os dados fornecidos pelas personagens e pelos eventos de suas obras, o autor questiona a lógica imposta ao teatro tradicional e que não representam o momento vivenciado no período pós-Guerra. A racionalidade utilizada no drama não representa a experiência humana e sua condição. As técnicas utilizadas por Pinter no romance *The Dwarfs*, em sua versão dramática e em toda a sua obra denotam o período de incertezas dos pós-Guerra, em que se evidenciou o divórcio entre a experiência empírica da realidade e a racionalidade ou o mundo metafísico que poderiam dar um sentido claro à existência humana.

Esslin aponta uma desvalorização da linguagem no Teatro do Absurdo, que recorreria às imagens criadas no palco para criar sua poesia. Pinter parece não

¹¹⁵ No original: “The modern world is too fragmentary for the novel to mould it into a totality; but it is also because there is simply too much of it, too many specialist jargons, and domains of knowledge, that this is no longer feasible. What modernist novel tends to give us instead is a kind of empty signifier of a totality which is no longer possible”.

¹¹⁶ No original: “ill-defined”.

desvalorizar a linguagem como um todo, mas parece preferir apontar através das contradições entre o dito e o não-dito e todas as estratégias para a manutenção de uma cortina de fumaça entre as personagens como a nossa linguagem cotidiana é ambígua. A falta de comunicação comumente associada ao Teatro do Absurdo não demonstraria, na obra de Pinter, uma falha no processo comunicativo: as personagens não pretendem estabelecer uma comunicação direta porque precisam manter seus espaços e posições dentro das hierarquias de poder estabelecidas. Pinter não desvaloriza ou esvazia a linguagem, ele a torna parte essencial da compreensão do momento do pós-Guerra como um período de insegurança e ambiguidades. Incorporando elementos característicos da língua cotidiana, como a hesitação e assuntos triviais, por exemplo, Pinter demonstra a artificialidade do diálogo realista tradicional, em que tudo é exposto e clarificado ao público.

Ao se posicionar entre a tradição realista e procedimentos simbolistas, Pinter se aproxima dos sonhos ou alucinações – outra prática comum ao Teatro do Absurdo. Mas assim como apontado por Adorno, a relação evidente entre o símbolo e o mundo exterior é negada ao público. Isso não só demonstra os procedimentos absurdistas verificáveis na obra pinteriana, mas cria o ambiente de ambiguidades interpretativas em que o público de Pinter sempre é posto.

As técnicas absurdistas de Pinter fazem com que o público seja colocado em uma posição de análise. Diante das ambiguidades, incertezas e falta de explicações lógicas, deve-se prestar atenção a todos os elementos constitutivos da obra para que uma interpretação seja construída. Pinter propositalmente não nos fornece uma interpretação fácil.

The Dwarfs, escrito antes das experiências do autor como dramaturgo, já carrega em si o gérmen absurdista da obra dramática pinteriana. Seus elementos constitutivos já conseguem conjurar o efeito característico do teatro de Pinter. Ou seja, o *pinteresque*, por mais que aparentemente não tenha sido previamente elaborado ou idealizado pelo autor, já está presente na obra, tanto enquanto romance quanto em sua versão dramática.

É possível identificar em uma hermeticidade um tanto quanto excedente na obra, mas é algo que se pode esperar, tendo em vista que *The Dwarfs*, em sua forma de romance, ainda faz parte da juvenília de Pinter. Tal hermeticidade também está presente na poesia inicial do autor. Ao analisá-la brevemente, Martin Esslin diz: “Pois esses poemas são

claramente escritos em um estado de obsessão com as palavras, sob um período de impulso irresistível. Por isso alguns deles são tão privados em sua escrita automática surrealista que eles escassamente fornecem um significado a quem está de fora” (2000, p. 48)¹¹⁷. De fato, Pinter aprenderá, ao longo de sua carreira, a incorporar elementos da hermeticidade e do surrealismo a sua obra, mas agora fazendo com que eles trabalhem a seu favor.

Ian Smith, acadêmico e ex-capitão do *Gaieties Cricket Club* (o amado time de críquete pelo qual Pinter jogava), define a obra de Pinter a Gussow como sendo ainda sobre “a ‘inglesidade’ como uma experiência urbana de alienação e deslocamento, sobre estabelecer uma identidade pessoal em relação às outras pessoas e à linguagem. Tudo é focado. É sobre performance e economia de gestos (op. cit., p. 11)¹¹⁸, o que, sem dúvida, é resultado de todas as características típicas do *pinteresque*. *The Dwarfs* se apresenta como síntese de tal experiência.

¹¹⁷ No original: “For these poems are clearly written in a state of obsession with words, under the spell of an irresistible impulse. Hence some of them are so private in their surrealist automatic writing that they scarcely yield a meaning to the outsider”.

¹¹⁸ No original: “Englishness as an urban experience of alienation and dislocation, about establishing a personal identity in relation to other people and to language. Everything is focused. It’s about performance and economy of gesture”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor. “Trying to understand *Endgame*, in *Notes to Literature*. Nova York: Columbia University Press, 2019. Páginas: 237 – 267.

ARJANTZEVA, Kseniya; SHAMINA, Vera B. e APENKO, Elena M. “El Teatro Intelectual en la Novela de Harold Pinter ‘The Dwarfs’”, in *Revista Dilemas Contemporáneos: Educación, Política y Valores*, ano IV, edição especial, Março, 2019, p. 1 – 10.

BALDICK, Chris. *The Oxford Dictionary of Literary Terms*. Oxford: Oxford University Press, 2015.

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

_____. *A Harold Pinter Chronology*. Hampshire: Palgrave, 2013.

BAKHTIN, Mikhail. *A Teoria do romance I: A estilística*. São Paulo: Editora 34, 2015.

_____. *A Teoria do romance III: O romance como gênero literário*. São Paulo: Editora 34, 2019.

BENSKY, Lawrence M. “Harold Pinter: An Interview” in GANZ, Arthur. *Pinter: A collection of critical essays*. New Jersey: Prentice-Hall, Inc., 1972.

BENNETT, Michael Y. *The Cambridge Introduction to Theatre and Literature of the Absurd*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015

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

_____. “Look back in Hackney”, in *The Guardian*, 16 de abril de 2003. Disponível em: www.theguardian.com/stage/2003/apr/16/theatre.artsfeatures. Acesso em: 15/08/2017.

BURNS, William E. *A Brief History of Great Britain*. Nova York: Facts On File, 2010.

CARLSON, Marvin. *Teorias do Teatro: Estudo Histórico-Crítico dos Gregos à Atualidade*. Tradução de Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.

- CAHN, Victor L. *Gender and Power in the Plays of Harold Pinter*. Eugene: Resource Publications, 2011.
- CHADWICK, Charles. *Symbolism*. Londres: Methuen & Co. Ltd, 1971.
- DUKORE, Bernard. F. *Harold Pinter*. Londres: Macmillan, 1988.
- EAGLETON, Terry. *The English Novel: An introduction*. Malden: Blackwell Publishing, 2005.
- ESSLIN, Martin. *Pinter: The Playwright*. Londres: Methuen Drama, 2000.
- _____. *The Theatre of the Absurd*. Nova York: Vintage Books, 2001.
- _____. *O Teatro do Absurdo*. Rio de Janeiro: Zahar, 2018.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Minidicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- FRIEDMAN, Norman. “O ponto de vista na ficção: O desenvolvimento de um conceito crítico” in *Revista USP*. São Paulo, n° 53, p. 166 – 182, março/ maio, 2002. Tradução de Fábio Fonseca de Melo.
- GORDON, Robert. *Harold Pinter: The Theatre of Power*. Ann Harbor: The University of Michigan Press, 2013.
- GUSSOW, Mel. *Conversations with Harold Pinter*. Nova York: Grove Press, 1996.
- HALL, Peter. “Directing the plays of Harold Pinter” in RABY, Peter. *The Cambridge Companion to Harold Pinter*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009. Páginas: 160 – 169.
- HAYMAN, Ronald. *Harold Pinter*. Londres: Heinemann, 1975.
- HUEBERT, David B. *Outrunning Silence: Adorno, Beckett, and the Question of art after the Holocaust*. 2008. Dissertação (*Master of Arts*) – Departamento de Inglês, Universidade de Dalhousie, Halifax, Canadá. 2008. Disponível em: <https://dspace.library.uvic.ca/bitstream/handle/1828/2999/Thesis-final-revisions.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 18/11/2022.

INAN, Dilek. “The Dwarfs Are Back on the Job: Exploring the Dwarfy Aspects of Harold Pinter’s *The Dwarfs*”. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/306108483_'The_Dwarfs_are_Back_on_the_Job'_Exploring_the_Dwarfy_Aspects_of_Harold_Pinter's_The_Dwarfs_in_Tracing_the_Footsteps_of_Dwarfs_Images_Concepts_and_Representations_in_Popular_Culture, acesso em 14 de dezembro de 2019.

INNES, Christopher. *Modern British Drama: 1890 – 1990*. Cambridge: Cambridge Press, 1992.

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

ISHERWOOD, Charles. “A Pinter Actor Must Know His Between-the-Lines”, in *The New York Times*, 16 de outubro de 2005. Disponível em: <https://nytimes.com/2005/10/16/weekinreview/a-pinter-actor-must-know-his-betweenthelines.html>, acesso em 14 de abril de 2020.

IVER, Amrita S. “A Shot in the Dark: Delogocentrism in Harold Pinter’s *The Dwarfs* and Luigi Pirandelo’s *Six Characters in Search of an Author*”, in *IAFOR Journal of Arts & Humanities*, volume 6, n° 2, Outono, 2019, p. 81 – 92.

QUIGLEY, Austin E. “*The Dwarfs*: A Study in Linguistic Dwarfism”, in *Modern Drama*, volume 17, n° 4, Inverno, 1974, p. 413-422.

MAROWITZ, Charles; MILNE, Tom e HALE, Owen. *New Theatre Voices of the Fifties and Sixties: Selections from Encore Magazine 1956 -1963*. Londres: Eyre Methuen, 1981.

MORGAN, Kenneth O. *Twentieth- Century Britain: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2000.

MORRIS, Pam. *Realism*. Londres: Routledge, 2004.

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

PATTIE, David. *Modern British Playwriting: The 1950s – Voices, Documents, New Interpretations*. Londres: Methuen Drama, 2012.

PECK, John; COYLE, Martin. *A Brief History of English Literature*. Hampshire: Palgrave, 2002.

PINTER, Harold. *The Dwarfs*. Londres: Faber and Faber, 1990.

_____. *Plays One*. Londres: Faber and Faber, 1996.

_____. *Plays Two*. Londres: Faber and Faber, 1996.

_____. *Plays Three*. Londres: Faber and Faber, 1997.

_____. *Plays Four*. Londres: Faber and Faber, 2011.

_____. *Various Voices: sixty years of prose, poetry 1498 - 2008, politics*. Londres: Faber and Faber, 2009

_____. *Collected Poems & Prose*. Nova York: Grove Press, 1996.

_____. *Three Plays: A Slight Ache, The Collection, The Dwarfs*. Nova York: Grove Press Inc, c. 1962.

PRENTICE, Penelope. *The Pinter Ethic: The Erotic Aesthetic*. Nova York / Londres: Garland Publishing, 2000.

RABY, Peter (ed.) *The Cambridge Companion to Harold Pinter*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

REGAL, Martin S. *Harold Pinter: A Question of Timing*. Londres / Nova York: Pal

ROSENFELD, Anatol. *O Teatro Épico*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

SANDBROOK, Dominic. *Never Had It So Good: A History of Britain from Suez to the Beatles*. Londres: Abacus, 2005. Edição em epub.

SILVERSTEIN, Marc, “Can You Put a Word to It?: Language and Epistemology in *The Dwarfs*”, in *Studies in the Novel*, volume 43, n° 3, Outono, 2011, p. 306 – 327.

STYAN, John L. *Modern Drama in Theory and Practice – volume 2 – Symbolism, Surrealism and the Absurd*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.

SYKES, Alrene. *Harold Pinter*. Saint Lucia / Nova York: University of Queensland Press / Humanities Press, 1970.

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

TAYLOR-BATTY, Mark. *The theatre of Harold Pinter*. Londres/ Nova York: Bloomsbury Methuen Drama, 2014.

THE NOBEL PRIZE IN LITERATURE. NobelPrize.org. Nobel Media, online. Disponível em <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2005/summary/>, acesso em 15 de outubro de 2020.

TIBBALS, Geoff. *The Cockney Rhyming Slang Dictionary*. Londres: Pop Press, 2019.

WARDLE, Irving. “A Director’s Approach: An Interview with Peter Hall” in LAHR, John; LAHR, Anthea. *A Casebook on Harold Pinter’s The Homecoming*. Londres: Davis Poynter, 1973. Páginas: 9 – 35.

WATT, Ian. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

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

WOOD, James. *Como Funciona a Ficção*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

WORKING WITH PINTER. Direção: Harry Burton. Reino Unido: illuminations/Robert Fox Ltd., 2010. 1 DVD. (117 min.)

ZINMAN, Toby Silverman. “Pinter as Novelist, or, Cobbler, Stick to Thy Last”. *Cycnos*, volume 14, nº1, 2008, online. Disponível em <http://revel.unice.fr/cycnos/index.html?id=1234>, acesso em 6 de maio de 2020.

APÊNDICE A - Notas para o romance

A seguir, oferecemos notas que lidam com referências a locais, pessoas ou citações encontradas em *The Dwarfs*. As notas estão separadas por capítulos e apresentam a numeração de página, com base na edição britânica do romance, da editora Faber and Faber (1990).

Parte I

Capítulo 1

p. 5 – *Lea*: o rio Lea, que nasce na cidade de Luton, é um dos maiores rios da Inglaterra. Antes de desaguar no rio Tâmesa, passa por Hackney – região onde a maior parte do romance se desenrola.

p. 6 – *Alban Berg*: (1885 – 1935) compositor austríaco apelidado de “o romântico do dodecafonismo” e pertencente à Segunda Escola de Viena, no início do século XX.

p. 8 – *Bethnal Green*: área do East End de Londres.

p. 8 – *Euston (Railway Station)*: estação de trem e metrô na região de Camden, área central de Londres, sendo uma das mais movimentadas estações do sistema de transporte público da cidade.

Capítulo 2

p. 10 – *(Bernard) Riemann*: (1826 – 1886) matemático alemão, conhecido pela integral de Riemann, primeira definição rigorosa de uma integral de uma função em intervalo. Seus estudos sobre geometria lançaram base para a teoria da relatividade de Albert Einstein.

p. 13 – (*Johann Sebastian*) *Bach*: (1685 – 1750) músico e compositor alemão da era barroca, considerado um dos maiores compositores de todos os tempos.

p. 15 – *Huddersfield*: cidade mercantil em West Yorkshire, Inglaterra, a cerca de 310 km de Londres.

p. 16 – *black hole of Calcutta*: incidente ocorrido em 1756, quando britânicos e europeus foram enclausurados e mortos em uma masmorra do Forte William, em Calcutá, Índia, enquanto tentavam manter a cidade sob o poder imperial dos britânicos.

p. 16 – *Spack and Rutz*: compositores possivelmente criados por Pinter.

p. 16 – *Yetta Clatta*: musicista possivelmente criada por Pinter. Ironicamente, apesar de Yetta ser um nome judeu, Len indica que a musicista toca música de igreja no disco.

p. 19 – *Clive*: possível referência a Clive Robert (1725 – 1774), 1º Barão Clive de Plassey ou Clive da Índia. Soldado e administrador imperialista que, em 1757, recuperou Calcutá para os britânicos após o incidente do *Black Hole of Calcutta* e tomou o poder de Bengala. Também conhecido por ser um dos criadores do poder inglês na Índia.

p. 19 – *Yellow Book*: periódico literário ilustrado publicado em Londres entre 1894 e 1897. Apesar de ter um período curto de publicação, gozou de bastante notoriedade ao discutir questões sobre arte, literatura e estética. A publicação era ligada ao Esteticismo.

p. 19 – *Logic and Colic*, *by Blitz e Dust*, *by Crutz*: livros possivelmente criados por Pinter, criam jogos de palavras com rimas cômicas entre “Logic” e “Colic” e “Blitz” e “Crutz”.

p. 20 – *Hackney Empire*: teatro construído em 1901 e ainda em funcionamento, localizado em Mare Street, 291, Hackney.

p. 21 – *Cambridge Heath station*: estação ferroviária inaugurada em 1872 na região de Cambridge Heath (área urbana de Bethnal Green) e ainda em operação.

Capítulo 3

p. 24 – *Hackney Road*: via arterial que liga Shoreditch Church, Hackney a Cambridge Heath, Tower Hamlets.

p. 25 – *Embankment*: o aterro do Tâmis, composto pelos aterros Chelsea e Victoria, ficam às margens do rio Tamisa e ligam Westminster à Cidade de Londres (City of London) – que é uma parte específica da área central de Londres e têm características distintas de Londres como um todo.

Capítulo 4

p. 31 – *Earls Court*: distrito no condado de Kensington e Chelsea, Londres.

p. 31 – *Fleet Street*: rua na Cidade de Londres e de grande importância desde a época da província romana. Liga a região de Temple Bar à região de Ludgate Circus.

p. 31 – *Notting Hill Gate*: uma das vias públicas mais importantes de Notting Hill, em West London.

p. 32 – *Shepherd's Bush*: distrito do West London.

p. 32 – *Marble Arch*: arco do triunfo com fachada de mármore construído no século XIX, próximo ao Hyde Park.

p. 32 – *Edgware Road*: estrada que liga a região de Marble Arch a Edgware, Barnet.

p. 32 – *Aldwych*: rua na região central de Londres, na região de Westminster.

p. 32 – *Waterloo (station)*: estação ferroviária e de metrô, construída em 1848 no distrito de Waterloo, Lambeth e ainda em funcionamento.

p. 32 – *Hackney*: distrito do East London.

p. 32 – *workman's ticket*: também conhecido como *worker's ticket*, foi criado em 1840 e dava direito a passagens mais baratas nas primeiras horas da manhã. O bilhete deixou de existir em 1961, quando novos meios de cobrança pelo uso do sistema público de transporte foram estabelecidos.

p. 33 – *a piece of bread and honey*: gíria Cockney baseada em rima (Cockney rhyming slang) com o significado de dinheiro, ou seja, Mark pede dinheiro emprestado a Len. “*Bread and honey*” (pão e mel) rima com “*money*” (dinheiro).

p. 34 – *a fast yorker*: termo de críquete; *yorker* designa um arremesso de bola que atinge o pitch em volta dos pés do batedor, abaixo da linha comum de seu taco, e é uma jogada difícil. O *fast yorker* é um das jogadas mais difíceis de se completar de forma bem sucedida no críquete.

Capítulo 5

p. 41 – *Hackney graveyard*: há dois cemitérios em Hackney: Abney Park (criado em 1840) e Hackney Jewish Cemetery, um cemitério judeu (criado em 1788).

Capítulo 6

p. 44 – (*Ludwig van*) *Beethoven*: (1770 – 1827) compositor alemão e figura predominante no período de transição entre as eras Clássica e Romântica. Tido como o maior compositor da história.

p. 47 – *Joe Doakes*: nome genérico que denomina uma pessoa comum hipotética.

p. 48 – *Dean Swift*: Jonathan Swift, pseudônimo de Isaac Bickerstaff (1667–1745) escritor Anglo-Irlandês e clérigo. Autor de *As Viagens de Gulliver* (1726), é conhecido como um dos maiores escritores satíricos da tradição inglesa.

p. 49 – *Charlie Hunt*: gíria Cockney baseada em rima (Cockney rhyming slang) que denota uma pessoa desagradável ou estúpida. “Charlie Hunt” rima com “cunt”, palavra ofensiva que, além de ter o significado indicado anteriormente, designa o órgão sexual feminino, algo como “boceta” em português.

Capítulo 8

p. 57 – *have a butcher’s (hook)*: gíria Cockney baseada em rima (Cockney rhyming slang) que significa “dar uma olhada”. “*Butcher’s hook*” (gancho de açougueiro) rima com “look” (olhar, observar).

Capítulo 9

p. 59 – *Threadneedle Street*: rua Cidade de Londres entre Bishopsgate e Bank junction, famosa por ser endereço do Banco da Inglaterra.

p. 59 – *periphrastic conjugation*; conjugação formada a partir do verbo simples e um ou mais verbos auxiliares.

p. 60 – *Dalston*: área do East London, em Hackney.

p. 60 – *Doblin and Laver*: a empresa onde Pete trabalha é fictícia.

p. 62 – *London burning*: referência à tradicional cantiga de roda “*London’s Burning*”: “*London’s burning, London’s burning. / Fetch the engines, fetch the engines. / Fire, fire! Fire, fire! / Pour on water, pour on water*”. A cantiga parece fazer referência ao Grande Incêndio de Londres, em 1666, que durou três dias e destruiu boa parte da área central da cidade.

p. 62 – *Maisie*: referência ao romance *Pelos olhos de Maisie* (1897), de Henry James, escrito sob a perspectiva da personagem e que a acompanha da infância ao início da maturidade.

p. 66 *Little lamb, who made thee?* – referência ao poema de temática cristã “*The lamb*”, de William Blake (1759 – 1827), do livro *Canções da Inocência e Canções da Experiência* (1789).

Capítulo 10

p. 68 – *Broadmoor (Hospital)*: hospital psiquiátrico de segurança máxima em Crowthorne, no condado de Berkshire, ao sudeste da Inglaterra. Estabelecido em 1863, é o hospital mais antigo desse tipo em todo o país e ainda está ativo.

p. 69 – *Conway Hall*: localizado em 25, Red Lion Square, em Londres, é o prédio da *Conway Hall Ethical Society*, a organização de Pensamento Livre (baseada na lógica, razão e empiricismo) possivelmente mais antiga e ainda existente no mundo, tendo sido fundada em 1787. O prédio mencionado por Len, no entanto, foi inaugurado apenas em 1929.

p. 69 – *Grosse Fuge*: “Grande fuga”, é uma peça de Beethoven, composta entre 1825 e 1926 para um quarteto de cordas. Foi má recebida pela crítica contemporânea, mas revista no século XX como um grande feito do compositor.

Parte II

Capítulo 12

p. 79 – *Come away, come away, death, and in sad cypress let me be laid*: canção cantada por Feste, o bobo da casa em *Noite de reis (Twelfth Night, or What You Will)*, de William Shakespeare, no Ato II, cena 4.

p. 76 – *eachway bet*: um estilo de aposta dupla em que o apostador escolhe um vencedor e a posição de outro participante em uma corrida de cavalos, por exemplo.

p. 81 – *Hamlet* – peça de William Shakespeare sobre um príncipe dinamarquês que vinga a morte de seu recém-falecido pai após a visita de seu fantasma.

Capítulo 13

p. 85 – *Picture Post*: revista foto-jornalística semanal britânica de sucesso publicada entre 1938 e 1957.

Capítulo 14

p. 96 – *Oxford*: segunda universidade mais antiga do mundo ainda em funcionamento e a mais antiga entre os países de língua inglesa, foi estabelecida por volta de 1096.

p. 96 – *Irish Mail*: nome dado a um trem que, entre 1848 e 2002, fazia o itinerário entre Euston (Londres) a Holyhead (País de Gales) e estava ligado ao serviço de balsa de Holyhead até a cidade de Dublin (capital da Irlanda).

p. 97 – *button b*: botão encontrado em telefones públicos antigos que dava direito a todo o dinheiro não utilizado se a ligação não pudesse ser completada ou se não houvesse resposta.

Capítulo 15

p. 100 – *Mark and Spencer's* – empresa de varejo britânica, fundada em 1884, com uma cadeia de lojas especializada em roupas, artigos para casa e comida. A marca é associada a produtos mais luxuosos e caros.

p. 100 – *Hanover Square* – praça em Mayfair, Westminster, região afluyente de Londres.

p. 103 – *Kent* – condado ao sudoeste da Inglaterra que faz fronteira com a região metropolitana de Londres.

p. 104 – *Shakespeare*: William Shakespeare (1564 – 1616), dramaturgo, poeta e ator inglês reconhecido como o melhor escritor da língua inglesa.

p. 104 – *Hackney Downs* – parque na região de Lower Clapton, Hackney, em Londres. A região na qual o parque está localizado também é conhecida pelo mesmo nome.

p. 104 – *Do you know a woman once gave birth to six puppies?*: possível referência a Mary Toft, ou Tofts, (1701 – 1763) que, em 1726, alegou ter dado a luz a pedaços de coelhos (e não filhotes de cachorros). O caso enganou não só a médicos locais, como

também Nathaniel St. André, cirurgião real do Rei George I – enviado para investigar o caso, pois a família real demonstrou interesse na história. Contudo, a farsa foi descoberta e Mary confessou ter pedido à irmã que lhe trouxesse pedaços de coelho para que ela pudesse forjar os nascimentos para os médicos. O caso recebeu bastante atenção da mídia – e do rei – no período.

p. 104 – *Hutton's made a century against Essex*: referência a Sir Leonard “Len” Hutton (1916 – 1990), jogador de críquete do time de Yorkshire que, em 1947, fez dois *centuries* (pontuação de 100 pontos ou mais em uma rodada de um bateador) contra o time de Essex.

Capítulo 17

p. 107 – *east bank of the river*: referência ao rio Tâmisa.

p. 107 – *A penny for the old guy*: referência a Guy Fawkes (1570 – 1606), conhecido por tentar explodir o Palácio de Westminster – parlamento inglês – em 1605 durante a Conspiração da Pólvora. O objetivo dos conspiradores era assassinar o rei James I como forma de retaliação à proibição do catolicismo na Inglaterra e o estabelecimento de um governo católico e não protestante. O ato terrorista foi descoberto e impedido pouco antes do horário combinado. Assim, o dia 5 de novembro – data da tentativa frustrada – tornou-se *Guy Fawkes Day*: uma data criada para celebrar a sobrevivência do rei e humilhar os conspiradores. Atualmente, a data ainda é celebrada com fogos de artifícios e as tradicionais fogueiras, que são usadas para queimar bonecos que representam o conspirador. “*A penny for the Old Guy*” é uma expressão usada por crianças enquanto compram fogos de artifícios para as festividades. Além disso, a frase é encontrada como

epígrafe da obra *The Hollow Men* (1925), de T.S. Eliot, onde “Old Guy” – com letras maiúsculas – também faz referência a Fawkes.

p. 114 – *Shammes*: termo em iídiche, ou “shamásh”. Designação dada ao zelador de uma sinagoga.

p. 114 – *Pope of China*: referência ao Papa Pio XII que, entre 1939 e 1958, estabeleceu relações entre o Vaticano e a Igreja da China.

Capítulo 19

p. 116 – *Talmud*: o Talmude é uma coletânea de livros sagrados no judaísmo. É um registro de discussões rabínicas que versam sobre a lei, a ética, os costumes e a história do judaísmo.

p. 117 – *Make me a willow whatsaname at your gate (...) And call upon my howdoyou do within the house*: referência à fala de Viola, enquanto esta se passa por um homem chamado Caesario, em *Noite de Reis* ou *Twelfth Night, or What You Will* (c. 1602), de William Shakespeare. A citação correta é: “*Make me a willow cabin at you gate/ And call upon my soul within the house*”.

p. 118 – *Thomas Aquinas*: Tomás de Aquino (1225 – 1274) foi um frade italiano. Suas obras são muito importantes não só no âmbito religioso, onde ele foi proponente da teologia natural (que tenta confirmar a existência de Deus através de elementos filosóficos apenas) e criador do tomismo (filosofia que tenta juntar o pensamento aristotélico ao cristianismo), mas também para a filosofia ocidental moderna como um todo.

Capítulo 21

p. 124 – *Canon law*: o Direito Canônico é o conjunto de leis e regulamentos adotados por uma Igreja, para sua organização e de seus membros.

p. 124 – *Lazarus*: Lázaro de Betânia é um personagem bíblico. Amigo de Jesus, ele teria ressuscitado após a morte.

p. 125 – *Mistress Overdone*: personagem de *Measure for Measure* ou *Medida por Medida* (c. 1604), de William Shakespeare. Na peça, Mistress Overdone é a gerente de um bordel bem sucedido.

p. 126 – *St. James Infirmary*: Apesar de haver um hospital na região de Balham, sul de Londres, inicialmente chamado de *St. James Infirmary* e depois de *St. James Hospital*, que funcionou entre 1910 e 1988, o trecho é uma citação de *St. James Infirmary Blues*, canção americana de origem desconhecida, mas famosa na versão de Louis Armstrong (1901 -1976). Nela, o eu-lírico diz ter visitado sua amada no hospital e lamenta sua morte.

p. 126 – *Hell's third cicle*: de acordo com “Inferno”, primeira parte de *A Divina Comédia* (1304 – 1321), do poeta italiano Dante Alighieri (1265 – 1321), o inferno teria nove círculos. No terceiro, os gulosos ficariam atolados em uma lama suja, recebendo a punição por sua vida terrena.

p. 129 – *Give me a pigfoot and a bottle of gin, slay me cause I'm in my sin. Slay me cause I'm full of gin*: ligeira variação da letra da canção “*Gimme a Pigfoot and A Bottle of Beer*” (1933), do cantor e compositor estadunidense de jazz e blues Wesley Wilson (1893 – 1958). A versão de Bessie Smith (1894 – 1937) é uma das músicas mais conhecidas da cantora estadunidense.

Capítulo 23

p. 131 – *King’s evidence*: evidência dada por participante ou cúmplice de um crime sendo julgado para a acusação de outras pessoas que tenham sido acusadas junto ao primeiro, com o objetivo de redução de pena. Na legislação brasileira, esse processo seria análogo à colaboração premiada, mais conhecida como delação premiada. Importante mencionar que o termo correto seria “Queen’s evidence”, já que o reinado de Elizabeth II havia se iniciado em 1952 – também ano de início da redação do romance.

p. 134 – *Hamlet, Othello, Macbeth e Lear* – protagonistas das tragédias shakespearianas homônimas (Lear é o protagonista de *King Lear*).

p. 135 – *Judas*: referência a Judas Iscariotes, o discípulo de Jesus que o trai.

p. 138 – *Arc de Triomphe*: monumento inaugurado em 1836 e localizado na praça Charles de Gaulle, em Paris.

p. 198 – *eighteenth hole*: referência a golfe. O décimo oitavo é geralmente o último buraco de um percurso.

p. 139 – *Oy gevalt* – expressão em iídiche, significando “Oh, Deus”.

p. 139 – *Oxford Street* – importante avenida na região de Westminster, Londres, é a rua comercial mais movimentada da Europa.

p. 139 – *Grape Street* – rua no West End de Londres, região conhecida pelos pontos turísticos, comércio, entretenimento, além de ser a localização de parte dos edifícios governamentais e comerciais da cidade.

p. 139 – *Who hath seen the mobled queen?* – citação de *Hamlet*, de Shakespeare. É encontrada na fala do Primeiro Ator no ato II, cena 2.

p. 140 – *Oblomov*: romance do escritor russo Ivan Goncharov (1812 – 1891), publicado em 1859. Tem como protagonista um nobre incapaz de tomar decisões ou agir e, por isso, foi muitas vezes comparado a Hamlet.

p. 140 – *Ivan Ivanovitch (...) has shot himself*: “Ivan Ivanovitch” é pseudônimo coletivo para indicar um russo estereotípico ou anônimo, tal qual “John Doe” em língua inglesa. Além disso, pode ser uma referência a Ivã Ivanovich, ou Ivã da Rússia (1554 – 1581), filho de Ivã, o Terrível e herdeiro aparente do trono russo. Acredita-se que o pai tenha acidentalmente matado o filho com um golpe de seu cetro durante uma briga. A morte de Ivã da Rússia fez com que um filho não preparado assumisse a coroa quando Ivã, o Terrível faleceu.

Capítulo 24

p. 141 – *Camembert*: queijo originário da Normandia, França, com semelhanças ao queijo Brie.

Capítulo 26

p. 152 – *Black Knight*: arquétipo literário. Um cavaleiro que não utiliza símbolos que identifiquem seu senhor ou sua lealdade e, portanto, apresenta-se de forma anônima – o que o deixa livre para praticar atos transgressores ou criminosos. Assim, ele é normalmente utilizado como antagonista ao herói. Além disso, o cavaleiro negro pode ser visto como uma representação das trevas e da morte.

Capítulo 27

p. 154 – *Three Nuns*: marca de tabaco para cachimbos criada na Escócia durante o século XIX e ainda existente no mercado.

p. 156 – *Soho*: área de Westminster, no West End de Londres. É conhecida por ser uma região focada em entretenimento, elegante e boêmia, onde se concentram teatros, restaurantes, clubes noturnos e outras formas de entretenimento. Sua fama é tão antiga e tão consolidada que outros países e cidades também denominam áreas com características parecidas com o mesmo termo, como nos Estados Unidos, Espanha e Hong Kong.

p. 156 – *She's gone gay*: de acordo com o *Oxford Dictionary of English*, o termo “gay” só passou a ser estabelecido com o sentido de “homossexual” (principalmente em relação a homens homossexuais) na década de 1960. Aqui, Pete utiliza o termo no sentido – hoje considerado datado – de “despreocupada” ou “espalhafatosa”, ou em uma chave mais ofensiva, “tola” ou “estúpida”. Ou seja, Pete quer dizer que Virginia tornou-se uma mulher exibida, que quer chamar a atenção dos outros e que demonstra uma tolice por adotar tal postura.

Capítulo 28

p. 159 – *West Country*: região sudoeste da Inglaterra que inclui os condados de Devon, Dorset, Somerset, além da Cornuália. Contudo, o termo é pouco preciso, pois outros condados e regiões podem ou não serem associadas a ele. É considerada uma área mais remota do país.

p. 159 – *Red Indian*: termo datado e atualmente considerado ofensivo para descrever os povos nativos dos Estados Unidos.

Capítulo 29

p. 165 – *the pound*: possível referência a Clapton Pond, lago e parque de mesmo nome na região de Lower Clapton, em Hackney, Londres.

p. 166 – *the firestation*: possível referência ao quartel de bombeiros localizado em Kingsland Road, 333, em Dalston, Londres. O prédio foi construído em 1895 e demolido em 2014.

p. 167 – *catch a crab*: referência ao esporte remo. Indica um movimento impreciso por parte do remador que, ao invés de atingir a água com o remo, não atinge a água ou prende seu remo nela.

p. 167 – *Peticoat Lane (Market)*: mercado a céu aberto em Spitalfields, na região leste da Cidade de Londres, conhecido principalmente por artigos de moda e vestuário.

p. 168 – *treble chance*: tipo de aposta ligada ao futebol, em que diferentes pontos são dados às vitórias em casa, fora de casa e empates de partidas.

p. 170 – *You've been giving me the grapes for years*: a expressão “*sour grapes*” (“uvas ácidas”) caracteriza o que foi dito por alguém como algo irrelevante, já que o emissor da crítica, na realidade, desejaria ter o que foi criticado, mas não o pode.

Capítulo 30

p. 173 – *the old joanna*: gíria Cockney baseada em rima rima (Cockney rhyming slang), em que “*joanna*” rima com uma pronúncia específica de “*piano*”.

p. 174 – *Psalms of David*: Boa parte dos textos encontrados no *Livros dos Salmos*, incluído na Bíblia, têm autoria atribuída ao Rei Davi. Alguns dos salmos fazem referência à história do Rei de Israel.

APÊNDICE B - Tradução da peça: *Os Anões*

A tradução a seguir tem como base o texto de *The Dwarfs*, revisto para os palcos pelo próprio autor, em 1963, a partir do texto escrito para o rádio, em 1960. A versão para os palcos foi incluída no segundo volume da obra teatral completa de Pinter: *Plays Two* (1996, p. 77 - 105) e tomada como nossa fonte. Após a publicação de tal versão, a anterior (já adaptada para os palcos, mas ainda assim mais próxima do texto criado para a versão radiofônica – que nunca foi publicada ou veio à público enquanto roteiro para o rádio) foi substituída e deixou de ser publicada. Esta tradução foi motivada por um objetivo geral: disponibilizar a peça para o público nacional, já que poucos textos de Harold Pinter estão à disposição em língua portuguesa do Brasil atualmente. Ou seja, o propósito principal é facilitar o seu acesso à obra.

Apesar de uma montagem cênica real não estar entre as metas principais do texto-alvo, durante o processo tradutório, levou-se em consideração a atenção do dramaturgo em relação à oralidade presente em seus textos – atenção essa já discutida anteriormente. Assim, mesmo que ainda haja na tradução um apreço pelas regras e convenções gramaticais específicas de nossa língua, sempre que necessário, variantes consideradas coloquiais – isto é, não normativas – foram utilizadas para que essa característica do texto-fonte pudesse, em alguma medida, ser apreendida também na tradução.

Poucos elementos culturais ou linguísticos além desses foram adaptados ou omitidos na tradução. Consideramos que não era necessário, neste momento, tentar domesticar ou aclimatar elementos específicos do texto-fonte, visto que nosso interesse, está em sua forma, conteúdo e características em língua inglesa.

OS ANÕES – HAROLD PINTER

Os Anões foi encenada pela primeira vez no Third Programme da BBC em 2 de dezembro de 1960 com o seguinte elenco:

LEN Richard Pasco

PETE John Rollason

MARK Alex Scott

Produzido por Barbara Bray

A peça foi apresentada pela primeira vez em uma versão para o palco por Michael Codron e David Hall no New Arts Theatre, Londres, em 18 de setembro de 1963 com o seguinte elenco:

LEN John Hurt
 PETE Philip Bond
 MARK Michael Forrest

Dirigido por Harold Pinter
 com assistência de Guy Vaesen

OS ANÕES

As duas áreas principais são:

1. Um cômodo na casa de LEN. Móvel centro-europeia sólida. Pilhas de livros. Uma pequena mesa entalhada com uma toalha de mesa de chenille, um conjunto de livros atrevidos. Duas cadeiras de marchetaria. Uma luminária suspensa com bacia escura.

2. A sala de estar no apartamento de MARK. Bem moderno. Confortável. Duas poltronas e uma mesa de centro.

Também há uma área de isolamento no centro baixo do palco e, por uma breve cena tardia na peça, uma cama em um hospital, no alto palco, em um nível elevado.

LEN, PETE e MARK estão todos no fim dos seus vinte e tantos anos.

Cômodo de MARK, meia noite. As luminárias estão acesas. Duas xícaras e pires, um açucareiro e um bule de chá estão em uma bandeja na mesa de centro.

PETE está sentado, lendo.

LEN está tocando uma flauta doce. O som é fragmentário.

LEN: Pete.

PETE: O quê?

LEN: Venha aqui.

PETE: O quê?

LEN: Qual é o problema com essa flauta? *[Ele desmonta a flauta em duas partes, olha para baixo, assopra e dá uma batidinha.]* Há algo de errado com essa flauta.

PETE: Vamos tomar um chá.

LEN: Eu não consigo fazer nada com ela.

[Monta novamente a flauta. Tenta novamente tocar.]

Onde está o leite?

[Ele põe a flauta na bandeja.]

PETE: Você ia trazê-lo.

LEN: É verdade.

PETE: Bem, cadê?

LEN: Eu o esqueci. Por que você não me lembrou?

PETE: Me dê uma xícara.

LEN: O que fazemos agora?

PETE: Me dê o chá.

LEN: Sem leite?

PETE: Não tem leite.

LEN: E açúcar? *[Indo em direção à porta.]* Ele deve ter um litro de leite em algum lugar. *[Ele sai para a cozinha. Barulho de armários de cozinha, etc. Ele reaparece com um alguns pepinos em conserva em um pote.]* Aqui estão alguns pepinos em conserva. Que tal um pepino em conserva? *[Leva o pote até PETE.]* Quer um pepino em conserva? *[Pete cheira, olha pra cima com nojo. Len cheira e sai.]* Espere aí. *[Barulhos de cozinha. Len reaparece com uma garrafa de leite.]* Ah! Agora sim. Eu sabia que ele teria um litro de leite em algum lugar. *[Apertando a tampa.]* Uuh! Uuuhh... Está duro.

PETE: Eu não abriria isso.

LEN: Uuuhh... Por que não? Eu não consigo tomar chá sem leite. Uuh! Pronto! *[Pegando a xícara para colocar o leite.]* Me dê a sua xícara.

PETE: Deixe pra lá.

[Pausa. LEN sacode a garrafa por cima da xícara.]

LEN: Não quer sair. *[Pausa.]* O leite não quer sair da garrafa.

PETE: Ele esteve guardado por duas semanas. Por que sairia?

LEN: Duas semanas? Ele esteve fora por mais de duas semanas. *[Breve pausa.]* A gente acha que um homem como ele teria uma empregada doméstica para cuidar do apartamento enquanto ele está fora, para tomar conta do leite dele, não? Ou um cavalheiro. O cavalheiro de um cavalheiro. Você tem certeza absoluta que ele não tem um cavalheiro de um cavalheiro escondido em algum lugar aqui, para cuidar do apartamento por ele?

PETE *[levantando para recolocar o livro na prateleira]:* Só você. Você é o cavalheiro de um cavalheiro que ele tem.

[Pausa.]

LEN: Bem, se eu sou o cavalheiro de um cavalheiro dele, eu deveria estar cuidando do apartamento por ele.

[Pausa. PETE pega um garfo tostador de latão da parede.]

PETE: O que é isso?

LEN: O quê? Você já viu isso antes. É um garfo tostador.

PETE: Ele tem uma cabeça de macaco.

LEN: É português. Tudo nessa casa é português.

PETE: Por quê?

LEN: É de onde ele vem.

PETE: Sério?

LEN: Ou pelo menos a avó paterna dele. É de onde a família veio.

PETE: Ora, ora.

[Ele pendura o garfo tostador.]

LEN: A que horas ele chega?

PETE: Em breve.

[Ele serve uma xícara de chá a si mesmo.]

LEN: Você vai tomar chá preto?

PETE: E daí?

LEN: Você não está na Polônia.

[Ele toca a flauta. PETE senta em uma poltrona.]

PETE: Qual é o problema com essa coisa?

LEN: Nada. Não tem nada de errado com ela. Mas ela deve estar quebrada. Tem um ano que eu não a toco. *[Ele espirra.]* Aah! Eu estou com a gripe mais chocante que eu tive em toda a minha vida. *[Ele assoa o nariz.]* Mesmo assim, na realidade não é um incômodo muito grande.

PETE: Não me canse. *[Breve pausa.]* Por que você não dá um jeito em si mesmo? Você estará pronto para o hospício na próxima semana se você continuar assim.

[Len usa a flauta como um telescópio na parte nuca de PETE.]

[Pausa.]

LEN: Às dez para uma ele estará com fome.

PETE: Quem?

LEN: Mark. Quando ele chegar. Ele pode comer com um boi, aquele cara. Mesmo assim, ele não vai achar muito quando chegar em casa, né? Não tem nada na cozinha, não tem nem um pedaço de alface. Não tem nada aqui. *[Pausa.]* ele pode comer como um boi, aquele cara. *[Pausa.]* Eu já o vi terminar um pão inteiro antes mesmo de eu tirar meu paletó. *[Pausa.]* Ele nunca deixava uma migalha de pão no prato antigamente. *[Pausa.]* Claro, ele pode ter mudado. As coisas mudam. Mas eu sou o mesmo. Sabia que eu fiz cinco refeições completas em um dia na semana passada? Às onze horas, duas horas, seis

horas, dez horas e uma hora. Nada mal. Trabalhar me deixa esfomeado. Eu estava trabalhando naquele dia. *[Pausa.]* Eu estou sempre faminto quando eu acordo. A luz do dia tem um efeito engraçado sob mim. Já à noite, nem preciso falar. Até onde eu sei a única coisa que você pode fazer à noite é comer. Isso me deixa em forma, especialmente se eu estiver em casa. Eu tenho que correr até o andar de baixo para colocar a chaleira no fogo; correr até o andar de cima para terminar o que eu estiver fazendo; correr até o andar de baixo para cortar um sanduíche ou arranjar a salada; correr até o andar de cima para terminar o que eu estiver fazendo; correr de volta até o andar de baixo para checar as lingüiças, se eu estiver fazendo lingüiças; correr de volta para o andar de cima para terminar o que eu estiver fazendo; correr de volta para o andar de baixo para colocar a mesa; correr de volta para o andar de cima para terminar o que eu estiver fazendo; correr de volta...

PETE: Sim!

LEN: Onde você conseguiu esses sapatos?

PETE: O quê?

LEN: Esses sapatos. Há quanto tempo você os tem?

PETE: Qual é o problema com eles?

LEN: Você esteve usando-os a noite toda?

[Pausa.]

PETE: Qual foi a última vez que você dormiu?

[A mão dele está aberta, com a palma virada para cima.]

LEN: Dormir? Não me faça rir. Tudo o que eu faço é dormir.

PETE: E o trabalho? Como está o trabalho?

LEN: Paddington? É uma estação de trem grande. Um forno. É um forno. Mesmo assim, ar ruim é melhor que ar nenhum. É melhor no turno da noite. Os trens chegam, eu dou um dólar para um cara, ele faz meu trabalho, eu me encolho em um canto e leio os horários. Mas eles me dizem que eu seria um carregador de malas de primeira linha. Já me disseram que eu tenho a estrutura de um carregador de malas número um. O que você está fazendo com a sua mão?

PETE: Sobre o quê você está falando?

LEN: O que você está fazendo com a sua mão?

PETE *[friamente]*: O que você acha que eu estou fazendo com a minha mão? Hein? O que você acha?

LEN: Eu não sei.

PETE: Eu vou te falar, que tal? Nada. Eu não estou fazendo nada com ela. Ela não está se movendo. Eu não estou fazendo *nada* com ela.

LEN: Você está com a sua palma virada pra cima.

PETE: E daí?

LEN: Isso não é normal. Deixe-me dar uma olhada nessa mão. Deixe-me dar uma olhada nela. *[Pausa. Ele dá uma arfada de sobressalto.]* Você é um maníaco homicida.

PETE: Isso é um fato?

LEN: Olhe. Olhe para essa mão. Olhe, olhe para ela. Uma linha reta cruzando o meio. Cruzando bem no meio, viu? Horizontal. É tudo o que você tem. O que mais você tem? Você é doido.

PETE: Ah, é?

LEN: Você não encontraria dois homens em um milhão com uma mão como esse. Dá pra ver de muito longe. Muito longe. É isso o que você é, isso é exatamente o que você é: você é um maníaco homicida!

[Uma batida na porta de fora.]

PETE *[levantando para sair.]:* É ele. *[Ele sai. As luzes começam a diminuir até o blecaute.]*

MARK *[fora do palco]:* Tem alguém aí?

PETE *[fora do palco]:* Sim. Como você está?

MARK *[fora do palco]:* Tem chá?

PETE *[fora do palco]:* Chá polonês.

[Blecaute. As luzes se acendem no cômodo de LEN – luminária suspensa.]

LEN está sentado ao lado da mesa.]

LEN: Lá está a minha mesa. Aquilo é uma mesa. Lá está a minha cadeira. Lá está minha mesa. Há uma fruteira. Lá está minha cadeira. Lá estão as minhas cortinas. Não há vento. É depois da noite e antes da manhã. Este é o meu cômodo. Isto é um cômodo. Isto é um cômodo. Lá está o papel de parede, nas paredes. Há seis paredes. Oito paredes. Um octógono. Este cômodo é um octógono.

Lá estão os meus sapatos, nos meus pés.

Isso é uma jornada e uma emboscada. Isso é o centro do frio, uma interrupção à jornada e sem emboscadas. Isso é a grama alta a qual eu me mantenho. Isso é o matagal no centro da noite e da manhã. Lá está a minha lâmpada de mil watts como uma adaga. Este cômodo se move. Este cômodo está se movendo. Ele se moveu. Ele chegou... à parada final. Esta é a minha instalação. Não há teias. Tudo está certo e abundante. Talvez a manhã chegará. Se a manhã chegar, ela não destruirá minha instalação nem meu luxo. Se está escuro à noite ou se há luz, nada se intromete. Eu tenho meu compartimento. Eu estou cercado. Aqui está o meu arranjo e meu reino. Não há vozes. Elas não fazem um buraco no meu lado.

A campanha toca. LEN procura por seus óculos na mesa, remexendo entre os livros. Levanta a toalha de mesa. Fica parado. Procura na poltrona. Então na moldura da lareira. A campanha toca novamente. Ele procura por debaixo da mesa. A campanha toca novamente. Ele levanta, olha para baixo, percebe que os óculos estão no bolso de cima do paletó. Sorri e os coloca. Sai para abrir a porta da frente. MARK entra e fica no palco baixo, em frente à mesa, LEN o segue.

LEN: O que é isso? Um terno? Cadê o seu cravo?

MARK: O que você acha dele?

LEN: Não é um schmutta.

MARK: Tem um fecho na cintura.

LEN: Um fecho na cintura? Para quê?

MARK: Ao invés de uma fivela. É estiloso.

LEN: Estiloso? Eu diria que é estiloso.

MARK: Sem dobras na barra da calça.

LEN: Estou vendo. Por que você não quis dobras na barra da calça?

MARK: É mais elegante sem as dobras.

LEN: É claro que é mais elegante sem as dobras.

MARK: Eu não quis que ele tivesse abotoamento duplo.

LEN: Abotoamento duplo? É claro que você não iria querê-lo com abotoamento duplo.

MARK: O que você achou do tecido?

LEN: O tecido? *[Ele o examina, arfa em sobressalto e assobia através dos dentes. Em grande velocidade.]* Que tecido! Que tecido! Que tecido!

Que tecido!

MARK: Você gostou do tecido?

LEN: QUE TECIDO!

MARK: O que você achou do corte?

LEN: O que eu achei do corte? O corte? O corte? Que corte!

Que corte! Eu nunca tinha visto um corte como esse! *[Pausa.] [Ele se senta e dá um gemido.]*

MARK *[penteando o cabelo e sentando]:* Você sabe onde eu estava?

LEN: Onde?

MARK: Earls Court.

LEN: Uuuuhh! O que você estava fazendo lá. Isso não é importante.

MARK: Qual é o problema com Earls Court?

LEN: É um necrotério sem cadáver. *[Pausa.]* Há uma hora e local para tudo...

MARK: Você está certo.

LEN: O que você quer dizer?

MARK: Há uma hora e local para tudo.

LEN: Você está certo. [*Põe os óculos, bravo com Mark.*] Com quem você esteve? Atores e atrizes? Como é quando você está atuando? Atuar te agrada? Agrada qualquer outra pessoa?

MARK: O que há de errado em atuar?

LEN: É uma profissão consagrada pelo tempo – consagrada pelo tempo. [*Pausa.*] Mas o que ela faz? Te agrada quando você entra em um palco e todo mundo te olha e te assiste? Talvez eles nem queiram te assistir. Talvez eles prefiram assistir outra pessoa. Você já perguntou para eles? [*MARK dá uma risadinha.*] Você deveria seguir o meu exemplo e começar a fazer matemática. [*Mostrando a ele um livro aberto.*] Olhe! Eu estive trabalhando com mecânica e determinantes a noite toda ontem. Não há nada como um pouco de cálculo para te agradecer.

Pausa.

MARK: Vou pensar sobre o assunto.

LEN: Você tem um telefone aqui?

MARK: A casa é sua.

LEN: Sim. O que você está fazendo aqui? O que você quer aqui?

MARK: Eu pensei que você talvez pudesse me dar um pouco de dinheiro.

LEN: Eu não quero ficar muito curioso neste cômodo. Não há lugar para curiosidades aqui. Mantenha um senso de proporção. É tudo o que eu peço.

MARK: É só isso.

LEN: Eu já tenho o suficiente com esse cômodo do jeito que ele é.

MARK: Qual é o problema com ele?

LEN: Os cômodos em que nós vivemos... abrem e fecham. [*Pausa.*] Você não consegue perceber? Eles mudam de forma a partir da vontade própria deles. Eu não iria resmungar se eles mantivessem alguma consistência. Mas eles não mantêm. E eu não consigo enxergar os limites, as fronteiras, as quais eu fui levado a acreditar serem naturais. Sou a favor do comportamento natural dos cômodos, portas, escadas e tudo o mais. Mas eu não posso confiar neles. Quando, por exemplo, Eu olho através da janela de um trem, à noite, e vejo as luzes amarelas, muito claramente, eu consigo ver o que elas são e eu vejo que elas estão paradas. Mas elas só estão paradas porque eu estou me movendo. Eu sei que elas se movem comigo e, quando nós viramos uma curva, elas morrem. Mas eu sei que elas estão paradas do mesmo jeito. Elas estão, afinal, presas aos postes nos quais elas estão enraizadas na terra. Então elas devem estar paradas, nos seus próprios direitos, na medida em que a Terra, ela mesma, está parada, o que, é claro, ela não está. O ponto é, resumindo, que eu só posso apreciar tais fatos quando eu estou me movendo. Quando eu estou parado, nada ao meu redor me segue um meio de conduta natural. Não estou dizendo que eu sou algum tipo de critério; eu não diria isso. Afinal, quando eu estou no trem eu não estou me movendo de forma alguma. Isso é óbvio. Eu estou no assento do canto. Eu estou parado. Eu estou, talvez, sendo movido, mas eu não me movo. Nem as luzes amarelas. O trem se move, isso é fato, mas o que um trem tem a ver com isso?

MARK: Nada.

LEN: Você com medo.

MARK: Eu estou?

LEN: Você com medo de que, a qualquer momento, eu seja capaz de colocar um carvão incandescente em sua boca.

MARK: Eu estou?

LEN: Mas, sabe, quando a hora chegar o que eu farei é colocar o carvão incandescente na minha própria boca.

Rápido blecaute. PETE está sentado onde MARK estava. As luzes voltam.

Eu tenho alguns bagels.

PETE: Essa é uma mesa sólida, não?

LEN: Eu disse que eu tenho alguns bagels.

PETE: Não, obrigado. Há quanto tempo você tem essa mesa?

LEN: É uma herança de família.

PETE: Sim, eu gostaria de uma boa mesa e uma boa cadeira. Coisas sólidas.

Feitas para o portador. Eu as colocaria em um barco. Velejaria pelo rio. Uma casa flutuante. Você poderia se sentar na cabine e olhar para a água.

LEN: Quem estaria conduzindo?

PETE: Você poderia estacioná-lo. Estacioná-lo. Não há nenhuma viva alma à vista.

LEN traz uma garrafa de vinho meio cheia e uma taça à mesa. Lê o rótulo. Cheira a garrafa. Põe um pouco na taça, saboreia e então gargareja, andando pelo cômodo. Cospo o vinho de volta à taça, leva a garrafa e taça de volta ao aparador, depois de um olhar defensivo a PETE. Retorna para o palco cima da mesa.

LEN [*murmurando*]: Impossível, impossível, impossível.

PETE [*rapidamente*]: Eu estive pensando em você.

LEN: Ah.

PETE: Você sabe qual é o seu problema? Você não é elástico.

Não há elasticidade em você. Você quer ser mais elástico.

LEN: Elástico? Elástico. Sim, você está certo. Elástico. Sobre o quê você está falando?

PETE: Desistir do espírito não é tanto uma falha, é mais um erro tático. Por elástico eu quero dizer estar preparado para os seus próprios desvios. Você não sabe aonde você vai sair no próximo momento. Você é como uma camisa velha e podre. Anime suas ideias. Elas vão te prender a qualquer momento.

LEN: Não. Há um céu diferente toda vez que eu olho. As nuvens correm no meu olho. Eu não consigo fazer isso.

PETE: A apreensão da experiência deve ser obviamente dependente de discernimento se é para ser considerada valiosa. É isso o que falta em você. Você não tem ideia de como preservar a distância entre o cheiro que você sente e o que você pensa.

Você não tem a faculdade para fazer a simples distinção entre uma coisa e a outra. Toda vez que você sai por essa porta, você vai direto para cima de um penhasco. O que você precisa fazer é fomentar o poder de análise. Como você espera analisar e verificar algo se você anda por aí com o seu nariz enfiado entre os seus pés o dia todo? Você passa muito tempo com o Mark. Ele não pode te fazer bem algum. Eu sei como lidar com ele. Mas eu não acho que ele seja do seu tipo. Cá entre nós, eu às vezes acho que ele tem uma personalidade fraca. Às vezes eu acho que ele só está jogando um jogo. Mas qual jogo? No final das contas, eu gosto dele de verdade. Nós somos velhos amigos. Mas você olha para ele e o quê você vê? Uma atitude. Ela tem substância ou é estéril? Às vezes eu acho que é tão estéril quanto uma área bombardeada. Ele será uma força gasta num instante se ele não se cuidar. *[Pausa.]* Vou te contar um sonho que eu tive ontem à noite. Eu estava com uma garota em uma estação de metrô, na plataforma. As pessoas estão correndo para lá e para cá. Havia algum tipo de pânico. Quando eu olhei em volta, vi que os rostos de todo mundo estavam descascando, manchados, com bolhas. As pessoas gritavam, faziam um barulho enquanto desciam nos túneis. Havia um alarme de incêndio tocando. Quando eu olhei para a garota, vi que o rosto dela estava se soltando em pedaços também, como gesso. Crostas pretas e manchas. A pele estava caindo como pedaços de carne para gatos. Eu podia escutá-la chiando nos trilhos elétricos. Eu a puxei pelo braço para tirá-la de lá. Ela não se mexia. Parada lá, com meio rosto, olhando para mim. Eu gritei com ela para que ela fosse comigo. Então eu pensei: “Jesus! Como está o meu rosto? É isso o que ela está encarando? Ele também está apodrecendo?”.

Mudança de luz. Cômodo de LEN. PETE e MARK olhando um tabuleiro de xadrez. LEN os observa. Silêncio.

LEN: Uhn...

[Eles não olham para cima.]

Os anões estão de volta ao trabalho. *[Pausa.]* Eu disse que os anões estão de volta ao trabalho.

MARK: Os o quê?

LEN: Os anões.

MARK: Ah, é?

LEN: É. Eu os chamei de volta ao trabalho. Eles tomaram suas posições. Vocês não notaram?

PETE: Eu não notei. *[Para MARK.]* Você notou?

Mark dá uma risadinha.

LEN: Mas eu vou dizer uma coisa a vocês. Eles não param de trabalhar até que a tarefa esteja feita, de uma forma ou de outra. Eles nunca fogem de um trabalho. Ah, não. Eles são verdadeiros profissionais. Profissionais de verdade.

PETE: Olha, você não está vendo que nós estamos tentando jogar xadrez?

Pausa.

LEN: Eu os chamei para ficar de olho em vocês dois, sabe? Eles vão ficar de olho em vocês. Eu também. Nós estamos esperando vocês mostrarem suas cartas. Nós vamos ficar de olho em vocês dois. Eu e os anões.

Pausa.

MARK [*referindo-se ao xadrez*]: Acho que eu te peguei, Pete.

PETE olha para ele.

PETE: Ah, é?

As luzes mudam e se acendem completamente na sala de estar de MARK. LEN entra com um velho espelho dourado. MARK o segue.

MARK: Coloque o espelho de volta no lugar.

LEN: Esta é a melhor peça de mobília que você tem na sua casa. É espanhola. Não, portuguesa. Você é português, não é?

MARK: Coloque-o de volta no lugar.

LEN: Olhe para o seu rosto nesse espelho. Olhe. É uma farsa. Onde estão os seus traços? Você não tem nenhum traço. Você não pode chamar isso de traço. O que você vai fazer em relação a isso, hein? Qual é a resposta?

MARK: Tome cuidado com esse espelho. Ele não tem seguro.

LEN: Eu vi Pete um dia desses. À noite. Você não sabia disso. Eu me pergunto sobre você. Eu frequentemente me pergunto sobre você. Mas eu preciso continuar pedalando. Eu preciso. Há um limite de tempo. Quem você está escondendo aqui? Você não está sozinho aqui. E o seu esperanto? Não se esqueça, qualquer coisa que passa do peso fica mais cara.

MARK: Obrigado pela dica.

LEN: Aqui está o seu espelho.

MARK sai com o espelho. LEN pega uma maçã da fruteira, senta em uma poltrona olhando para ela. MARK retorna.

Essa maçã tem uma aparência engraçada.

[Ele a joga para MARK, que a coloca no lugar.]

Pete me pediu para emprestá-lo um xelim.

MARK: Uhn?

LEN: Eu me neguei.

MARK: O quê?

LEN: Eu me neguei a emprestá-lo em xelim na hora.

MARK: E o que ele disse?

LEN: Muito. Desde que eu o deixei eu estive pensando pensamentos que eu nunca tive antes. Eu estive pensando pensamentos que eu nunca tive antes.

MARK: Você passa muito tempo com Pete.

LEN: O quê?

MARK: Dê um tempo. Ele não te faz bem algum. Eu sou o único que sabe como lidar com ele. Eu consigo lidar com ele. Você não. Você o leva muito a sério. Ele não me preocupa. Eu sei como lidar com ele. Ele não toma liberdades comigo.

LEN: Quem disse que ele toma liberdades comigo? Ninguém toma liberdades comigo. Eu não sou o tipo de homem com quem você pode tomar liberdades.

MARK: Você deveria esquecer isso.

LEN vê o garfo tostador, leva-o até MARK.

LEN: Esse garfo tostador é engraçado. Você já fez alguma torrada?

Ele derruba o garfo no chão.

Não o toque! Você não sabe o que vai acontecer se você tocá-lo. Você não deve tocá-lo. Você não deve se abaixar! Espere. *[Pausa.]* Eu vou me abaixar. Eu vou... pegá-lo. Eu vou tocá-lo. *[Pausa... suavemente.]* Pronto. Viu? Nada acontece quando eu o toco. Nada. Nada acontece. Ninguém se incomodaria. *[Um suspiro de quem está partido.]* Eu não consigo enxergar o espelho quebrado, sabia? Eu não consigo enxergar o espelho pelo qual eu preciso ver através. Eu vejo o outro lado. O outro lado. Mas eu não enxergar o lado do espelho. *[Pausa.]* Eu quero quebrá-lo todinho. Mas como eu posso quebrá-lo? Como posso quebrá-lo quando eu não consigo enxergá-lo?

As luzes se dissipam e voltam novamente no cômodo da casa de MARK. LEN está sentado em uma poltrona. MARK entra com uma garrafa de whisky e dois copos. Ele serve a bebida a PETE e a si mesmo. PETE, que entrou junto a ele, pega o seu copo. MARK senta na outra poltrona. Nenhum dos dois percebem a presença de LEN.

Silêncio.

PETE: Pensar me colocou nessa e pensar tem que me tirar dela. Sabe o que eu quero? Uma ideia eficiente. Você me entende? Uma ideia eficiente. Uma que vai funcionar. Uma em que eu possa apostar meu dinheiro. Uma aposta segura. Nada é garantido; eu sei disso. Mas eu estou disposto a me arriscar. Eu me arrisquei quando eu vim trabalhar na cidade. Eu quero lutar com eles no espaço deles, não me queixar sobre eles à distância. Eu consegui e ainda estou vivendo. Mas eu estou cheio desses vagabundos da cidade... toda essa escória vasculhadora! Eles são o tipo de pessoa que, se os portões dos céus se abrissem a eles, tudo o que eles sentiriam seria a corrente de ar. Eu estou me consumindo aqui. A hora de agir chegou. Estou atrás de algo viável, algo merecedor da utilização ativa e correta e voluntária dos meus poderes próprios. E eu vou encontrá-lo.

LEN: Eu esmaguei um insetinho em um prato há uns dias. E eu limpei os restos do meu dedo com o meu polegar. Então eu vi que os fragmentos estavam crescendo, como penugem. Eles cresciam enquanto caíam, como penugem. Eu tinha posto minha mão em uma ave morta.

PETE: O problema é que você tem que ter muita certeza em relação ao que você quer dizer por “eficiente”. Pense em um quebra-nozes. Você aperta o quebra-nozes e ele quebra a noz. Você pode achar que esse é um processo exato. Não é. A noz é quebrada, mas a dobradiça do quebra-nozes faz uma fricção que é completamente incidental à ideia particular. É desnecessário; uma fuga e desperdício de energia sem propósito. Não há nada de eficiente e um quebra-noz. *[Pete se senta, bebe.]*

LEN: Eles foram a um piquenique.

MARK: Quem?

LEN: Os anões.

PETE: Jesus... [*Pega o jornal.*]

LEN: Eles deixaram o quintal para eu varrer, manter o lugar em ordem. É uma puta liberdade. Eles deveriam estar mantendo-os sob observação. O que eles acham que eu sou? Uma maldita empregada? Eu não consigo tomar conta do lugar sozinho; não é possível. Pilhas e pilhas e pilhas de estrume e restos por todo lugar, vomitados, vomitados. Eu não sou um mordomo. Eles não me pagam, eu os pago.

MARK: Por que você não se acalma?

LEN: Ah, não se preocupe. É basicamente uma relação feliz. Eu confio neles. Eles são muito eficientes. Eles sabem o que eles estão esperando. Mas eles arranjaram uma brincadeira nova, eu contei para vocês? Tem alguma coisa a ver com besouros e gravetos. Tem um balanço de brasas. Eu gosto de observá-los. Os cabelos deles ficam encaracolados e oleosos nos pescoços. Sempre se agachando e se curvando, mergulhando os pavios no creme. De vez em quando, uma pincelada de chamas estraga os narizes deles. Vocês sabem o que eles fazem? Eles correm caoticamente. Eles uivam, eles beliscam, eles babam, eles se queixam, eles cavam, e eles acalmam os orifícios uns dos outros com uma pomada local, e então, depois de tudo acabado e esquecido, eles saem por aí, brincando; cada um com o seu companheiro, eles saem com o spray de nariz e a seringa perfumada, arranjam um local para passar a noite com um pão e um donut.

PETE: Até mais, Mark. [*Sai.*]

MARK: Por que você não fala a verdade? [*Pausa.*] Fale a real, Len. [*Pausa.*] Eu, supostamente, sou seu amigo.

LEN: Você é uma cobra na minha casa?

MARK: Sérioo?

LEN: Você está tentando me vender e comprar. Você acha que eu sou um boneco de ventríloquo. Você me encurralou antes de eu abrir a boca. Você está me monitorando. Você está tentando me expulsar da casa. Você é um desgraçado calculador. [*Pausa.*] Me responda. Diga alguma coisa. [*Pausa.*] Você está me entendendo? [*Pausa.*] Você não concorda? [*Pausa.*] Você discorda? [*Pausa.*] Você acha que eu estou errado? [*Pausa.*] Mas eu estou? [*Pausa.*] Vocês dois, desgraçados, fazem um buraco do meu lado. Eu não consigo preenchê-lo. [*Pausa.*] Eu perdi um reino. Eu acho que você está tomando conta das coisas. Você sabia que você e o Pete são uns comediantes? O que acontece? O que vocês fazem quando vocês estão sozinhos? Vocês fazem uma dança? Eu imagino que você esteja cuidando bem das coisas. Eu tenho o meu tesouro também. Está no meu canto. Tudo está no meu canto. Tudo vem do ponto de vista do canto. Eu não seguro o chicote. Eu sou um homem trabalhador. Eu faço a vontade do canto. Eu trabalho pra caramba. Eu pensei, uma vez, que eu tinha escapado disso, mas isso nunca morre; nunca está morto. Eu o alimento; ele está sempre bem alimentado. Coisas que, em uma hora, parecem importantes para mim, eu não tenho recursos além de deixá-lo comê-las e, o que tinha valor, se torna em pus. Eu não consigo esconder nada. Eu não consigo pôr nada de lado. Nada pode ser posto de lado; nada pode ser escondido, nada pode ser salvo. Ele espera,

ele come; ele é voraz; você está nele; Pete esta nele; todos vocês estão no meu canto. Deve haver algum outro lugar!

Cruzamento de luzes rápido na área centro baixa do palco.

PETE é visto vagamente, em pé, no baixo palco abaixo do cômodo de LEN. MARK está sentado no cômodo dele. Não iluminado. LEN está agachado, observando PETE.

Pete caminha à margem do rio. Para debaixo do muro do depósito de madeira. Para. O silvo da grama amarela. Os parapeitos de madeira por cima do muro. Poeira nos tiques da feira de diversões. A noite faz tiques. Ele escuta o tique do carrossel, sobe o rio com o suor. Pete caminha à margem do rio. Para debaixo do muro do depósito de madeira. Para. A madeira pendurada. Máscara da morte na água. Pete caminha próximo à... gaivota. Gaivota fatiadora. Gaivota. Desce. Ele para. Cadáver de rato na grama amarela. Gaivota se enche. Gaivota sonda. Gaivota bate suas patas. Gaivota grasna. Gaivota grita, rasga, Pete, rasga, cava, Pete corta, quebra, Pete estica o cadáver, bate as asas, bico de Pete cresce, sonda, cava, puxa, o rio sacode, sem lua, o que eu consigo ver, os anões reúnem, eles abaixam a ponte, eles se movem rapidamente pela costa, os anões reúnem, capazes, diligentes, eles vestem seus casacos impermeáveis, vai chover, Pete cava, ele parafusa até a cabeça, os anões observam, Pete puxa, ele puxa, ele está puxando, ele mata, ele está matando, a cabeça do rato, o tecido da cabeça do rato rasga com um estalo. Pete caminha a... [Gemido profundo.]

Ele se afunda na poltrona à esquerda de sua mesa. As luzes no cômodo de LEN rapidamente se acendem. PETE se vira a ele.

PETE: Você está acabado. Qual é o seu problema?

LEN: Tenho andado doente.

PETE: Doente? Qual é o problema?

LEN: Queijo. Queijo estragado. Ele acabou me pegando. Eu tenho comido um monte de queijo.

PETE: Sim, bem, é fácil comer muito queijo.

LEN: Saiu tudo, em cerca de vinte e oito parcelas. Eu não conseguia parar de tremer e eu não conseguia parar de me agachar. Ele me pegou de verdade. Estou bem agora. Eu só faço três vezes ao dia agora. Eu consigo mais ou menos regular. Uma vez de manhã. Uma pitadinha antes do almoço. Outra pitadinha antes do chá da tarde e aí eu estou livre para fazer o que eu quiser. Eu não acho que você entendeu. Aquele queijo não morreu. Ele só começou a viver quando você o engolia, sabe, depois que ele tivesse descido. Eu trombei em um alemão numa noite, ele veio para casa comigo e me ajudou a terminá-lo. Ele o levou para cama com ele, ele sentou na cama com ele, no quarto de hóspedes. Eu entrei e dei uma olhada. Ele o tinha colado com fita. Ele foi brutal. Ele o mordida e então se concentrava. Ele era muito habilidoso. O suor caía no nariz dele, mas se mantinha em pé. Depois que ele saiu da cama, claro. Se mantinha em pé, ereto, o engoliu, estalou os dedos, pediu outro pedaço de torta de groselha-negra. É a época de se fazer torta. O xixi dele fedia mais que o queijo. Você parece estar muito bem.

PETE: Você deveria tomar cuidado. Sabe de uma coisa? Você está indo de mal a pior. Por que você não se acalma? Hein? Arranje um emprego estável. Cultive um pouco de ação e coragem para variar. Faça algo de útil, cara, pelo amor de Deus. Do jeito que

você está, você é um peso morto nas costas de todo mundo. Você deveria escutar os seus amigos, cara. Quem mais você tem?

PETE dá um tapinha em seu ombro e sai. Uma luz acende no cômodo de MARK. As luzes do cômodo de LEN desaparecem. LEN sobe à área centro-baixa do palco.

LEN: Mark se senta próximo à lareira. Cruza as pernas. Seus dedos estão usando um anel. O dedo preparado. Mark olha seu dedo. Ele olha suas pernas. Ele olha a lareira. Do lado de fora da porta está a flor negra. Ele penteia o cabelo com um pente de ébano, ele se sente, ele se deita, ele abaixa os cílios, os levanta, não vê nenhuma mudança na postura do cômodo, acende um cigarro, observa sua mão segurar o isqueiro, observa a chama, vê sua boca ir para frente, vê a consumação, está satisfeito. Contente, ele vê a fumaça no abajur, contente com o abajur e com a fumaça e o seu volume, contente com suas penas e seu anel e sua mão e seu corpo no abajur. Vê a si mesmo falando, as palavras dispostas em seus lábios, vê a si mesmo com prazer silencioso.

Eles deslizam sob os gravetos, próximo ao arbusto de lilases, quebram os caules, se sentam, andam rapidamente de lá para cá até o limite do gramado e lá esperam, capazes, diligentes, colocam seus óculos de sol, observam. Mark está deitado, pesado, contente, observa sua fumaça na janela, cronometra a soltura de sua tragada, sua mão cai, *[com nojo crescente]* sorri para os convidados ausentes, dá tragadas em todos os cantos, arruma sua teia, lá está uma aranha.

LEN se move até a poltrona acima no cômodo de MARK enquanto as luzes se acendem. A luz da área centro-baixa do palco se apaga.

O que você disse?

MARK: Eu não disse nada.

LEN: O que você faz quando está cansado? Vai para cama?

MARK: Isso.

LEN: Você dorme como uma pedra.

MARK: Sim.

LEN: O que você faz quando você acorda?

MARK: Acordo.

LEN: Eu quero te perguntar uma coisa.

MARK: Claro.

LEN: Você está preparado para responder perguntas?

MARK: Não.

LEN: O que você faz durante o dia quando você não está andando por aí?

MARK: Eu descanso.

LEN: Onde você encontra um local de descanso?

MARK: Aqui e ali.

LEN: Com consentimento?

MARK: Invariavelmente.

LEN: Mas você não é exigente?

MARK: Sim, eu sou exigente.

LEN: Você escolhe o seu local de descanso?

MARK: Normalmente.

LEN: E isso te satisfaz?

MARK: Claro! Eu tenho uma casa. Eu sei onde eu moro.

LEN: Você quer dizer que você tem raízes. Por que eu não tenho raízes? Minha casa é mais antiga que a sua. Minha família viveu aqui. Por que eu não tenho um lar?

MARK: Se mude.

LEN: Você acredita em Deus?

MARK: O quê?

LEN: Você acredita em Deus?

MARK: Quem?

LEN: Deus.

MARK: Deus?

LEN: Você acredita em Deus?

MARK: Se eu acredito em Deus?

LEN: Sim.

MARK: Você pode repetir?

LEN vai rapidamente até a prateleira. Pega um pote de biscoitos. Oferece um a MARK.

LEN: Pegue um biscoito.

MARK: Obrigado.

LEN: Eles são os seus biscoitos.

MARK: Sobraram dois. Fique com um.

LEN guarda os biscoitos.

LEN: Você não entende. Você nunca entenderá.

MARK: Sério?

LEN: Você sabe qual é o ponto? Você sabe qual é?

MARK: Não.

LEN: O ponto é: quem é você? Não por que ou como, nem mesmo o quê. Eu consigo ver o quê, talvez, com clareza o suficiente. Mas quem é você? Não serve de nada

dizer que você sabe quem você é só porque você pode me dizer que você pode colocar uma chave específica em uma fechadura específica que só é capaz de receber uma chave específica porque isso não é infalível e certamente não é conclusivo. Só porque você é favorável a essas afirmações de fé não tem nada a ver comigo. Essa não é a minha. De vez em quando eu acho que eu entendo um pouco do que você é, mas é puro acidente. Puro acidente em ambas as partes: o entendido e o entendedor. Não é nada como um acidente; é deliberado; é um fingimento em conjunto. Nós dependemos desses acidentes, desses acidentes forçados, para continuar. Então não é importante que isto seja conspiração ou alucinação. O que você é, ou parece ser para mim, ou parece ser para você, muda tão rapidamente, tão horrivelmente, que eu certamente não consigo acompanhar e eu tenho que certeza que você também não consegue. Mas quem você é eu mal consigo começar a identificar e, às vezes, eu identifico-o tão inteiramente, tão forçosamente, que eu não consigo olhar e como eu posso ter certeza do que eu vejo? Você não tem um número. Para onde eu devo olhar, para onde eu devo olhar, o que deve ser localizado para que se tenha um pouco de certeza, para se ter um pouco de descanso dessa maldita confusão? Você é a some de tantos reflexos. Quantos reflexos? Reflexos de quem? É disso que você é constituído? Qual espuma a maré deixa? O que acontece com a espuma? Quando ela se forma? Eu já vi o que acontece. Mas eu não consigo não consigo apontar quando eu vejo. Eu só consigo apontar o dedo. Nem isso eu consigo fazer. A espuma se quebra e é sugada de volta. Eu não consigo ver para onde ela vai. Eu não consigo ver quando, o que eu vejo, o que eu vi? O que eu vi: a espuma ou a essência? E aí? Tudo isso te dá o direito de ficar aí e me dizer que você sabe quem você é? É uma impertinência. Há um deserto grande e há um vento parando. O Pete tem comido queijo demais, ele está doente por causa disso. Está comendo a carne dele, mas isso não importa. Vocês dois ainda estão no mesmo barco, vocês ainda estão em pé, juntos atrás das cortinas. Ele acha que você é um idiota. O Pete acha que você é um idiota, mas isso não importa; vocês ainda estão de pé, juntos atrás das minhas cortinas, movendo as minhas cortinas no meu quarto. Ele pode ser o seu Cavaleiro Negro, você pode ser o Cavaleiro Negro dele; mas eu fui amaldiçoado com vocês dois, com dois Cavaleiros Negros. Isso é amizade, é isso o que eu sei. É isso o que eu sei.

MARK: O Pete acha que eu sou um idiota? [*Pausa.*] O Pete... O Pete acha que eu sou um *idiota*?

LEN sai. As luzes no cômodo de MARK se apagam e reacendem novamente. A campainha toca. MARK se levanta, vai até a porta da frente.

Silêncio.

PETE [*entrando*]: Oi, Mark.

MARK [*reentra e se senta novamente*]: Oi.

PETE: O que você está fazendo?

MARK: Nada.

PETE: Posso me sentar?

MARK: Claro.

PETE senta-se na poltrona. Pausa.

PETE: Bem, o que você tem feito?

MARK: Quando?

PETE: Agora.

MARK: Nada.

MARK lixa as unhas.

[*Pausa.*]

PETE: O Len está no hospital.

MARK: Len? O que aconteceu com ele?

PETE: Problemas no rim. Nada sério. [*Pausa.*] Bem, o que você tem feito?

MARK: Quando?

PETE: Desde a última vez que eu te vi.

MARK: Um pouco de tudo.

PETE: Um pouco de tudo?

MARK: Isso.

[*Pausa.*]

PETE: Você quer ir ver o Len?

MARK: Quando? Agora?

PETE: Sim. Está na hora de visitação. [*Pausa.*] Você está ocupado?

MARK: Não.

[*Pausa.*]

PETE: O que foi?

MARK: O quê?

PETE: O que foi?

MARK: O que você quer dizer?

PETE: Você está usando uma máscara de gás.

MARK: Eu não.

[*Pausa.*]

PETE [*levantando-se*]: Pronto?

MARK: Sim. [*Ele se levanta e sai.*]

PETE [*enquanto segue Mark saindo*]: Dia bonito. [*Pausa.*] Um pouco frio.

A porta bate após eles saírem da casa. Luzes em LEN, na cama de hospital. Escutando o rádio (fones de ouvido).

PETE e MARK entram.

LEN: Vocês vieram.

PETE [*sentando-se à esquerda da cama*]: Sim.

LEN: Eles fazem de tudo para mim aqui.

PETE: Por quê?

LEN: Porque eu não dou trabalho. [*MARK se senta à direita da cama*] Eles me tratam como um rei. Essas enfermeiras, elas me tratam exatamente como um rei. [*Pausa.*] O Mark está com cara de quem perdeu um pênalti.

MARK: Eu estou?

PETE: Arejada, essa ala.

LEN: Cobertores da melhor qualidade, comida caseira, tudo o que você poderia querer. Olhe para o teto. Não é muito alto e nem muito baixo.

[*Pausa.*]

PETE: Falando nisso, Mark, o que aconteceu com o seu cachimbo?

MARK: Não aconteceu nada com ele.

[*Pausa.*]

LEN: Você está fumando cachimbo? [*Pausa.*] Como está o dia lá fora?

PETE: Um pouco frio.

LEN: Só podia estar assim.

PETE: O sol saiu.

LEN: O sol saiu? [*Pausa.*] Bem, Mark, me traz as probabilidades de aposta no futebol nessa semana?

MARK: Eu não.

[*Pausa.*]

LEN: Quem está dirigindo o tanque?

PETE: O quê?

LEN: Quem está dirigindo o tanque?

PETE: Não me pergunte. Nós viemos caminhando pela rua lado a lado.

LEN: Vocês o quê? [*Pausa.*] Vocês vieram caminhando pela rua lado a lado? [*Pausa.*] O que vocês estão fazendo sentados na minha cama? Você não deveriam sentar na cama; vocês deveriam sentar nas cadeiras!

PETE [*levanta-se e afasta-se*] Bem, me liga quando você sair. [*Ele sai.*]

MARK [*levanta-se e o segue*]: Sim, me liga. [*Ele sai.*]

LEN [*chamando-os*]: Como eu vou saber se vocês vão estar em casa?

Blecaute. As luzes de acendem no apartamento de MARK. MARK entra e se senta. PETE entra, olha para MARK, se senta.

PETE: Personalidades horizontais, aqueles lugares. Você é o único vertical. Te faz ficar tonto. [*Pausa.*] Você já esteve em um desses lugares?

MARK: Não me lembro.

PETE: Certo. [*Apaga o cigarro, se levanta, vai até a saída.*]

MARK: Tudo bem. Por que você bate na minha porta?

PETE: O quê?

MARK: Vamos lá. Por que você bate na minha porta?

PETE: Sobre o quê você está falando?

MARK: Por quê?

PETE: Eu venho para te ver.

MARK: O que você quer comigo? Por que você vem me ver?

PETE: Por quê?

MARK: Você está jogando um jogo duplo. Você tem jogado um jogo duplo. Você tem me usado. Você tem me enganado.

PETE: Cuidado com o que você fala.

MARK: Você tem me feito perder tempo. Há anos.

PETE: Não force a barra comigo, moleque.

MARK: Você acha que eu sou um idiota.

PETE: É isso o que eu acho?

MARK: É isso o que você acha. Você acha que eu sou um idiota.

PETE: Você é um idiota.

MARK: Você sempre pensou assim.

PETE: Desde o começo.

MARK: Você tem me enganado.

PETE: Você também.

MARK: Você sabe o que você é? Você é uma infecção.

PETE: Eu não acredito nisso. Tudo o que eu preciso fazer para te destruir é te deixar do jeito que você quer.

Ele sai do cômodo. MARK encara, sai vagarosamente enquanto as luzes desaparecem. As luzes se acendem na área centro baixa. LEN entra.

LEN: Eles pararam de comer. Vai ser uma desculpa rápida quando o jogo acabar. Todos os pertences deles estão em amontoados em pilhas. Eles apagaram a fogueira. Mas eu não escutei nada. Qual é a causa da inquietação? Por que está tudo empacotado? Por que eles estão prontos para ir embora? Mas eles não dizem nada. Eles me deserdaram. E agora eles se acomodaram para uma soneca de olhos abertos, com as pernas cruzadas

perto da fogueira. É insuportável. Eu fui abandonado. Sem nem mesmo uma salsicha velha, um pedaço de bacon, uma folha de repolho, nem mesmo um pedaço de salame mofado, como eles costumavam jogar para mim nos dias em que nós contávamos histórias antigas sob o sol. Eles se sentam, cheios. Mas eu sinto o cheiro de um rato. Eles parecem estar antecipando um prato mais raro, um patê de maior qualidade. E essa mudança. Por todo o meu redor, a mudança. O quintal, como eu o conheço, está cheio de sobras de carne para gatos, testículos de porco, latas de metal, cérebros de passarinhos, partes sobressalentes de animaizinhos, um tapete barulhento, gritante, todos os restos dos anões cuspidos na sujeira, vermes presos nos montes de merda envenenada, os becos um redemoinho de mijo, gosma, sangue e suco de frutas. Agora tudo está vazio. Tudo está limpo. Tudo foi esfregado. Há um gramado. Há um arbusto. Há uma flor.