

O TEATRO INGLÊS DO PÓS-GUERRA

Maria Magaly Trindade GONÇALVES*

O teatro inglês posterior à Segunda Grande Guerra, com todas as suas possíveis peculiaridades, traduzido para muitos em verdadeira “revolução”, freqüentemente encarado como ruptura impiedosa de convenções e a coragem do mais audacioso experimentalismo, marcado por movimento pendular que vai do pleno envolvimento político ao ostensivo esteticismo, representa, em grande parte, a evolução de uma “reforma” iniciada já nos fins do século XIX.

Talvez possamos começar a entender o teatro inglês das últimas décadas a partir dessa “reforma”, uma “reforma” que o precede consideravelmente mas que nele sobrevive, como força atuante notória. E a “reforma” pode ser compreendida a partir das palavras de seu líder indiscutível, G. B. Shaw, exemplar acabado da figura conhecida como “homem de idéias” e arauto de uma “revolução” intelectual. George Bernard Shaw (1856 – 1950) deixou a Dublin natal para deliberadamente conturbar o ambiente teatral da Inglaterra. Daniel Salem fala da revolução no teatro do pós-guerra, mas admite que suas raízes estão nos fins do século XIX e início do século XX, especificamente em Shaw. Para ele, se Osborne representa a revolução dos anos cinquenta, Shaw representa a ruptura com o teatro conformista e superficial da segunda metade do período Vitoriano :

* Docente do Programa de Pós-Graduação.

Il était une fois, bien avant John Osborne, un dramaturge irlandais qui désirait porter un coup fatal au théâtre de délassément dans lequel se complaisait, en Grande-Bretagne, une bourgeoisie installée et satisfaite. Il s'appelait George Bernard Shaw et écrivait en 1909: 'Les critiques sont comme des paysans qui, à force d'avoir été habitués à une nourriture empestant l'ail, déclarent, quand on leur sert autre nourriture, qu'elle n'a pas de goût et que ce n'est pas de la nourriture du tout... Un grand dramaturge a mieux à faire que de s'amuser ou amuser son public. Il doit interpréter la vie... La vie, telle qu'elle nous apparaît dans notre expérience quotidienne, est un chaos d'événements inintelligibles... Un dramaturge de premier ordre ne peut rien faire avec son public tant qu'il ne lui a pas enlevé l'habitude de regarder, au théâtre, par le trou de la serrure, et de renifler dans les coins, comme certains esprits lascifs vont renifler dans les tribunaux les instances en divorce...' (SALEM, 1969, p.21)

O dramaturgo, segundo Shaw, não tem como tarefa a mera produção de prazer (distração), mas o dever de revelar (às vezes de forma violenta) a verdade que se esconde confortavelmente sob o encanto das cômodas convenções burguesas.

A revolução teatral do pós-guerra, como a reforma de Shaw, é um movimento onde se faz presente uma preocupação de revelar a verdade, uma preocupação, afinal, de caráter ético, o que pode ser iluminado pelas palavras de Eric Bentley a respeito do naturalismo:

Like all powerful literary movements, naturalism was not chiefly aesthetic but ethical" (1967, p.7)

Não se deve confundir isso com o equívoco de subordinar a arte à moral ou a qualquer outro fator a ela exterior. Nem compromete essa afirmação o relativo autotelismo da arte. Diríamos que a ética, no caso, não se opõe à estética: é a ética da estética, por assim dizer. De qualquer forma, é algo que transparece, de maneira mais ou menos evidente, no pensamento dos grandes teóricos da literatura, nas grandes Estéticas, de Platão a Aristóteles (e a polêmica dos dois é significativa), a Sartre.

Voltando-se às palavras de Shaw, vemos a proposta de um teatro de verdadeiro aprendizado (em outro contexto Shaw fala claramente – e corajosamente – em teatro “didático”) e não de

mera diversão, um teatro como espaço de discussão, de reflexão, de mensagens urgentes e urgentemente passadas ao público. Principalmente por ser teatro e, diferentemente de outras modalidades artísticas (mesmo as estritamente dramáticas), contar com algo insubstituível em sua premência: a presença física do ator e a proximidade física do público.

Mais uma vez, não se deve confundir isso com a visão do teatro como simples instrumento (ou pretexto) para qualquer tipo de pregação. A veemência com que outro dramaturgo, Brecht, por exemplo, propõe para o teatro o papel de despertar a consciência política (consciência, poder-se-ia dizer, sem qualquer adjetivação) não priva suas peças do caráter irredutivelmente estético.

O teatro como espaço de discussão, como precipitador de um processo de reflexão no público, e não como pura fonte de distração, eis a visão de que o pós-guerra foi pródigo, na Inglaterra e no mundo ocidental em geral. Raymond Williams (em *Drama From Ibsen to Brecht*), falando de *Waiting for Godot*, chama a atenção para a maneira como certas falas são dirigidas como que a alguém que está além da personagem, o que envolve claramente o público, ao detectar três pontos básicos na peça:

There are three immediate points. First, the simplicity of the everyday speech, in a real way about the 'little things of life'. Second, as if edging this simplicity but also defining it, patterns of repetition and recurrence, an emphasis of key phrases which go beyond what is otherwise the simple exchange of conversation between the two tramps: a technique very clear here because the particular repetition — 'It hurts?'. 'Hurts! He wants to know if it hurts!' — transposed between the characters, is also another kind of address: an appeal as if to someone or something beyond them, which is also, in immediate convention, the technique of the stage figure, traditionally the comedian, appealing to and involving a theatrical audience. Third, moving in the same direction, the half-remembrance of 'hope deferred': the reference to a system of traditional words and meanings which ultimately define the action but which define it precisely because they are at once present and absent: remembered but only half remembered. (WILLIAMS, 1968, p.343-344)

O que ocorre em *Waiting for Godot* exprime e, ao mesmo tempo, ilumina um pouco a premência “didática”, por assim

dizer, do teatro do pós-guerra, o que não se restringe, já se disse aqui, à produção inglesa e, menos ainda, à anglo-irlandesa.

O que Raymond Williams fala da peça de Samuel Beckett aparece, em parte, nas palavras de Daniel Salem sobre *Look Back in Anger*, de John Osborne (traduzida por *La Paix du Dimanche*:

Le héros de La Paix du Dimanche vitupérait la Grande-Bretagne, la Société, la classe dirigeante, la politique, les femmes... Il fut salué comme le porte-parole de sa génération. Ses récriminations véhémentes devinrent le symbole du climat de désenchantement de l'après-guerre. Osborne, en fait, n'était pas un innovateur sur le plan de la technique dramatique. Ses dialogues étaient naturalistes et la pièce, à laquelle on reprocha d'être mal construite, était centrée sur un seul personnage. Ce qui surprenait, c'était que Jimmy Porter avait l'air de s'adresser davantage au public qu'aux autres acteurs. Et son flot de paroles bousculait tout ce qui, aux yeux des Anglais, était traditionnellement considéré comme sacro-saint. (SALEM, 1969, p.35-36)

O mesmo Salem fala ainda de Osborne:

Le principal mérite d'Osborne fut d'avoir l'audace de réintroduire l'invective sur une scène où dominaient des oeuvres qui flattaient les préjugés et la moralité bourgeoise d'un certain public. (SALEM, 1969, p.46)

Em outro autor inglês, Peter Shaffer, encontramos um traço que também sugere o gosto pelo “comentário” dirigido ao público: a presença da personagem-narrador, clara em *Equus*, *the Royal Hunt of Sun*, *Amadeus*, com papel duplo, por assim dizer. Aparece como personagem atuante, envolvida na ação, e como visão pessoal da mesma ação. Em *Amadeus* a personagem Salieri dirige explícita saudação ao público, na prática ao público presente à representação, mas tendo em mente todo e qualquer público, incluindo aí o do futuro, ou, talvez, um público sem tempo nem espaço definidos, o homem, em suma, em sua condição essencial:

I can almost see you in your ranks – waiting for your turn to live. Ghosts of the Future! Be visible, I beg you. Be visible. Come to this dusty old room – this time, the smallest hours of dark November, eighteen hundred and twenty-three – and be my Confessors! Will

you not enter this place and stay with me till dawn? Just till dawn – till six o'clock! (SHAFFER, 1981, p.17-18)

EQUUS começa e termina com falas de Dysart, o psicanalista e narrador, dirigidas ao público numa tentativa de compreender seu drama pessoal na comunicação ostensiva de reflexões ao “outro”, a um ouvinte indefinido. A peça tem seu início exatamente com esse processo:

With one particular horse, called Nugget, he embraces. The animal digs its sweaty brow into his cheek, and they stand in the dark for an hour – like a necking couple. And of all nonsensical things – I keep thinking about the horse! (SHAFFER, 1976, p.209)

E a mesma busca desesperada de um sentido para sua experiência marca a fala final de Dysart:

And now for me it never stops: that voice of Equus out of the cave – 'Why Me? ...Why Me? ... Account for Me! All right – I surrender! ...What dark is this? I cannot call it ordained of God: I can't get that far. I will however pay it so much homage. There is now, in my mouth, this sharp chain. And it never comes out. (SHAFFER, 1976, p.300-301)

O teatro inglês do pós-guerra parece, às vezes, avesso aos cânones estritos do naturalismo, pelo menos ignorando uma preocupação rígida em disfarçar seu caráter essencialmente ficcional, desnudando sua face convencional – artificial, isto é, de “artefato” confesso, mas um “artefato” que se propõe claramente discutir, polemizar, exercer um papel plenamente “retórico” (entendido este no sentido correto, o aristotélico, e não como simples manipulação ideológica).

A variedade de manifestações no teatro inglês das últimas décadas não se limita absolutamente às que aqui foram arroladas. Nem foi o absurdismo sua derradeira experiência, nem deixou de existir o naturalismo. Houve ainda o período de glória daquilo a que Eric Bentley chama “theatricalism”, teoria que privilegia o papel do diretor, por exemplo, ou de outro elemento qualquer, em detrimento do dramaturgo. Em outras

palavras, trata-se de minimizar (ou até abolir) a face verbal do teatro, substituindo-a, por exemplo, pela dança, ignorando que o musical não é a única e exclusiva forma dramática. Os elementos não verbais do teatro, entretanto, são insuficientes em si mesmos para produzir a grande obra. E Bentley, ao criticar o “theatricalism”, formula, de maneira expressiva e insofismável, o primado da palavra no teatro:

I have already ventured the formulation: a drama not verbalized is a drama not dramatized. The dramatist not only charts out a plan of procedure, he conceives and realizes a work of art which is already complete — except for technical reproduction — in his head, and which expresses by verbal image and concept a certain attitude to life.
(SHAFFER, 1976, p.241)

Aqui chegamos ao ponto essencial: a palavra. Esta continua a ser a alma da peça, mesmo em sua precariedade de comunicação (absurdismo), mesmo em seu esgotamento e desgaste, mesmo em sua propalada falência, mesmo no desespero de sua ineficácia, como vemos em obras como *LOOK BACK IN ANGER*, *WAITING FOR GODOT*, *EQUUS* e na Trilogia de Arnold Wesker.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BENTLEY, E. *The Playwright as Thinker*. New York: Harcourt, Brace & World, Inc., 1967.
- SALEM, D. *La Révolution Théâtrale Actuelle en Angleterre*. Paris: Éditions Denoël, 1969.
- SHAFFER, P. *Amadeus*. Great Britain: Penguin Books, 1981.
- _____. *Equus*. In: _____. *Three Plays: Five Finger Exercise, Shrivings, Equus*. Great Britain Penguin Books, 1976.
- WILLIAMS, R. *Drama From Ibsen to Brecht*. Great Britain: Penguin Books in association with Chatto & Windus, 1968.